





# FIKRUN WA FANN



Herausgeber: Annemarie Schimmel und Albert Theile,  
in Verbindung mit Arnold Hottinger

تصدرها أنا ماري شيميل وألبرت تايله  
بالاشتراك مع أرنولد هوتنجر

٤٠. عفيف البهنسي ، أثر الفن العربي الاسلامي على  
الفن الغربي

Dr. 'Alif al-Bahnasi, Die Wirkung der arabisch-islamischen Kunst auf die europäische Kunst

٢. تيودور ريشارد ، التكنولوجيا العقلية ،  
تقدم أو خطر ملوح

Theodor Richard, Intellektuelle Technologie.  
Fortschritt oder Bedrohung !

٥٣ عبد الوهاب البياتي ، تصانيد من فيينا

'Abdul-Wahhab al-Bayyati, Gedichte aus Wien

١١ ناجي نجيب ، صراع النفس بين الموروث والجديد ،  
قصة طه حسين «أديب»

Nagi Naguib, Der Zwiespalt zwischen dem Ererbten  
und dem Neuen: Taha Husains Buch „Ein Literat“.

٥٦ فالتر دوستال ، ملاحظات حول الهندسة التقليدية في  
جنوب شبه الجزيرة العربية

Walter Dostal, Notizen über die traditionelle  
Architektur im Süden der arabischen Halbinsel

٢١ صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج :  
حوار الحلاج مع الشبلي

٨٥ مصطفى عبد الرحيم محمد ، خطرات خطاط متصوف عن فنه  
Mustafa 'Abdur-Rahim Muhammad,  
Gedanken eines mystischen Kalligraphen über seine  
Kunst.

٢٩ الترجمة الألمانية للنص السابق

Salah 'Abbas-Sabur, Die Tragödie des Halladsch:  
Der Dialog zwischen Halladsch und Schibli.  
Deutsch von Nagi Naguib und Stefan Reichmuth

٨٨ فهرس الأعداد ١١ - ٣٣

Index der Nummern 11-33

صورتنا الملائف :

منشئة إيرانية من كتب «اسكندر نامه» للشاعر نظامي ، موشيا شيراز ، عام ١٥٦٦ .  
منشئة إيرانية من كتب «الحقاء» للفارس الهندوستاني أمير خسرو ، موشيا شيراز ، تقريباً عام ١٥٩٥ ، وهما محفوظتان في مكتبة الدولة - برلين .  
Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin من كتب : فن الكتاب الاسلامي في القام عام ، برلين ١٩٨٠

يقدم الناشر ودار النشر شكرهما لكل من ساهم بمساهمته في إعداد هذا العدد .

إدارة التحرير :  
Adresse der Redaktion: Albert Theile,  
CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland  
دار النشر :  
F. Bruckmann Verlag, D-8 München 20,  
Deutschland Bundesrepublik Deutschland

تظهر مجلة «مكر وفن» العربية مؤلفاً مرتين في السنة .  
الاشتراك : ١٤ مارك غربي - - النسخة الواحدة : ٧ مارك غربي !  
لمن الاشتراك باللغة : ٧ مارك ألماني .  
تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر .

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صنف الحروف : Orient-Satz Berlin

حقوق النشر : ألبرت تايله ، برن ، ويسيرا ، وف ، بروكلمان ، ميونخ .

# التكنولوجيا العقلية : تقدم أم خطر ملوح ؟

أما الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعلم Lamende Automaten فهي أكثر هذه الأجهزة تطوراً من حيث القدرة على التكيف ، ويطلق عليها أحياناً «الأجهزة المتعلمة أو الذكية» .

## لغة الآلات أو اللغة الشكلية

«تميز اللغات الحية ، أي لغات الكلام ، بمرونة شديدة ، وبالقدرة على التعبير المجازي والذاتي والتعبير بالصور ، كما تتميز بتعدد معاني الكلمات والتعبيرات . . . مثل هذه اللغة لا تلائم الآلات الأتوماتيكية والحاسبات الالكترونية ، فهذه تتطلب المعنى الواحد كما تتطلب التحديد التام . . . ومن ثم كان لا بد من تطوير لغة أخرى اصطلاحية أو كود خاص لها مشترك للبرمجة الأتوماتيكية ، وهي لغة ذات طابع رياضي منطقي رمزي محكم» .

## نظام التكيف الذاتي

«إن التكيف (التولؤم) الذاتي هو خاصية من خصائص الجسم الحي . . . فهو يستجيب مثلاً للوسط المحيط والمؤثرات الخارجية ولدرجة الحرارة بطريقة طبيعية تميل التوازن الى الجسم ، أي أنه يغير تلقائياً طريقة عمله للتوصل الى أفضل تحكم» .

## التغذية المرتدة

«هي أساس التكيك الحديث ، ومن الصعب أن نجد ميداناً من ميادينه لا تستخدم فيه التغذية المرتدة ، وأبسط الأمثلة لذلك هو الآلة البخارية التي صنعها جيمس واط . ولنمثل على التغذية المرتدة سلباً وإيجاباً بالفرن الكهربائي ، فإذا ارتفعت درجة الحرارة فجأة وأصبحت أكثر من المطلوب ، عندئذ يعمل منظم الفرن الأتوماتيكي «سلباً» ، فيقلل من تغذيته بالطاقة الكهربائية ، وإذا انخفضت درجة الحرارة في

في البداية نشرح بعض المصطلحات الضرورية لفهم العرض التالي : وقد تكون هذه المصطلحات بدائية بالنسبة للبعض . ولكننا لا نستطيع أن نفترض ذلك عامة .

## الحاسب الالكتروني الرقمي

يستطيع هذا الحاسب إجراء العديد من العمليات ذات المقادير للعب عنها في شكل رقمي في ثوان . وتستخدم هذه الحاسبات منذ نحو ٣٠ عاماً في ميادين متعددة مثل ميدان المعلومات ورصد الأحوال الجوية والمواصلات والورش . . الخ .

## البرمجة

«وضع برنامج حل المسائل الرياضية والأعلامية المنطقية بواسطة آلة حاسبة رقمية . والبرمجة أيضاً قسم من أقسام الرياضة التطبيقية يبحث طرق وضع البرامج . ويقوم المبرمجون بأعداد سلاسل كاملة من البرامج الموحدة لحل المسائل المنطقية وكلما ازداد تزويد الحاسب الالكتروني بتشكيلات من هذه البرامج صار أكثر قدرة على العمل وأكثر سهولة في الاستعمال . لقد تحول إعداد البرامج الآن الى ما يشبه صناعة للامدادات الرياضية للحاسبات الالكترونية . وكما يقول الخبراء فإن الاعداد الرياضي لآلة كالتعليم العالي للبشر . . .» .

## الأجهزة الأتوماتيكية (الأتوماتية) الذاتية التنظيم

«وهي تلك الأجهزة المزودة بأنظمة للتحكم والانضباط الذاتي ، في سير بصورة تلقائية ، وأبسطها تلك التي تعمل وفقاً لبرنامج صارم وضع من قبل . وقد صممت أجهزة قادرة على استقبال وتبويب المعلومات الداخلة اليها من الوسط الخارجي وقادرة على وضع برامج لمعالجة الأخبار ، وعلى تقدير فاعلية هذه البرامج بناء على النتائج النهائية ، وعلى تحديد أنسب البرامج لاستعمالها في الحالات المشابهة» .



أصحاب الكهف ، منمنمة إيرانية ، موشط اشيراز ، الربع الأخير من القرن السادس عشر ، خطوطه ديرا ، من فهرس «فن الكتاب الاسلامي في ألف عام» ، معرض مكتبة الدولة ببرلين .

الفرق يعمل المنظم من جديد «موجباً» فيقوم على الفور بزيادة تفديته بالطاقة الكهربائية .»

### الجانب البيولوجي لعملية التعليم

إعادة التغذية بالسلب أو التغذية المرتدة سلباً

Negative Rückkopplung / negative feedback

نجدها في الطبيعة من أجل إعادة الاتزان لوظائف الجسم المختلفة ، وترتبط إعادة التغذية بالسلب على الدوام بمبنيوم الاتزان والاستقرار المتوازن .

إن أمننا النظر في الأنظمة الطبيعية ، نجد أن إعادة التغذية بالإيجاب أو التغذية المرتدة الموجبة

من العلامات التي تحافظ بها الكثير من الأنظمة الحية على حيويتها ومن الوسائل التي تطور به نفسها ، من الذرة حتى الكواكب ، من الخلية حتى الأجسام الحية ، من الأنظمة الاجتماعية حتى المجموعات السكانية ، من المفاهيم اللغوية الفردية حتى الأنظمة اللغوية الطبيعية .

ونستطيع أن نسمي الأنظمة الحية بأنها أنظمة مفتوحة قابلة للتعليم والتكيف ، من حيث أنها تبادل الطاقة والمعلومات والمؤثرات والأفكار . . . الخ مع العالم المحيط بها . ومن شروط القدرة على التعلم ، المرونة ، أي اتصاف هذه الأنظمة بنوع من المرونة التي تسمح لها بالتطور أو التغير ، وبالتالي فهذه المرونة ضرورية لكي يكون لهذه الأنظمة كيانها في الزمان والمكان (أن يكون لهذه الأنظمة تاريخ) . وحيث يوجد نظام قابل للتطور فإن وضعية أو حالة هذا النظام في لحظة ما تتوقف على تطور جميع العناصر المكونة لهذا النظام في الماضي ، ويعني هذا وجود نظام للذاكرة أو ذاكرة منظمة وهذه تختلف اختلافاً جوهرياً عن نوعية الذاكرة المستخدمة فيما يسمى ببنك المعلومات Datenbank . فكل نظام ذي تاريخ يتذكر تطوره الاجمالي كوحدة أو ككل .

يمكن التمييز بين عمليات التعليم - كما يذهب الحبير التربوي «لاسو» - وفقاً لنظام الوعي الذي يرافق هذه العمليات . ونستطيع التمييز بين عمليات التعليم الآتية ، والنموذج الذي نقصني به هو تدرج الرضيع والطفل في التعليم :

التعليم الغريزي ، ويشير المصطلح هنا الى قابلية أو امكانية التعليم ، ويتم التعليم في هذه الحالة بطريقة تلقائية ، وهو طابع النمو والتطور الجسماني على سبيل المثال .

التعليم الوظيفي ، وهو التعليم استجابة للعالم المحيط والبيئة . وهو طابع الرؤية المادية للظواهر ، ويتم كعلاقة بين طرفين : الذات والعالم المحيط .

التعليم السواعي ، ويعني حضور الوعي والادراك خلال عملية التعليم . ويتم كعلاقة ثلاثية بين الوعي ، والعالم المحيط ، والذاكرة المنظمة .

التعليم الواعي المتطور ، وهو أرقى أنواع التعليم ، إذ يستند على درجة عالية للغاية من الوعي الذاتي ، ومثال ذلك التعليم الذي يقوم على أسس من التطور الحضاري والتطور الانساني وتطور المجموعة الحضارية التي ينتمي اليها الفرد . فهو نوع من التعليم يعكس فيه الوعي الجماعي المتراكم والمكتسب . وهذا النوع من التعليم قد يكون - على سبيل المثال - ذا فاعلية ، أي يشر بالفعل في السنوات المبكرة من حياة الفرد . فقد انتهى الباحثان كوديل وفانينشتين في أبحاثهما عن سلوك الأطفال في اليابان وفي الولايات المتحدة الأمريكية الى أن الأطفال يتعلمون قديراً كبيراً من السلوكيات الحضارية في الأشهر الأربعة الأولى من الميلاد . فحتى هذا السن يكون الأطفال قد تعلموا بالفعل أنهم يابانيون أو أمريكيان ، وذلك من خلال سلوكيات الأم وانفعالاتها ونظرتها ومقاييسها . .

هناك علامتان هامتان تميزان جميع أشكال التعليم :

١ - التعليم دائماً عملية مفتوحة ، غير حتمية ، فمن الصعب على سبيل المثال أن نميز مقدماً بين التعليم «الجيد» والتعليم «السيء» .

٢ - لا يتعلم الفرد أشياء ثابتة أو علاقات ساكنة ، وإنما يتعلم وجهاً للسلوك ومناحيه ، فالتعليم للتطور يتجه في المقام الأول الى الالام بالعمليات الحيوية ، لا الالام بالبنيات الاستاتيكية .

ونكتفي هنا بملاحظة أخيرة عن التعليم البيولوجي : إن قسمنا

أنواع النشاط تقسماً هرياً وفقاً لتشعبه وتعمده ، نجد أن التغير الذي يطرأ على أنواع النشاط في المستويات الدنيا أكثر حدوثاً منه في المستويات العليا . فالتغيرات التكنولوجية على سبيل المثال أكثر حدوثاً من التغيرات الاجتماعية ، وهذه أكثر حدوثاً من التغيرات الحضرية .

## الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعليم والتكنولوجيا العقلية

نستطيع بوجه عام تعريف الأجهزة الأتوماتيكية القادرة على التعليم أو الأجهزة المتعلمة أو الذكية « بأنها ماكينات آلية ذات بنية ثابتة أو متغيرة ، تعمل في محيط ما وتحسن من استجاباتها وفقاً لردود الأفعال التي تتلقاها من هذا المحيط . فكل خلاف أنظمة التعليم البيولوجي ، فمن الصفات الأساسية «للأجهزة المتعلمة» أنها تطلق من وجود مقاييس محددة للتعليم «الجيد» . ويعد القارئ في الرسم التوضيحي رقم ١ بياناً بالعناصر التي تتشكل منها «الأجهزة المتعلمة» (أي القدرة على التعلم) .

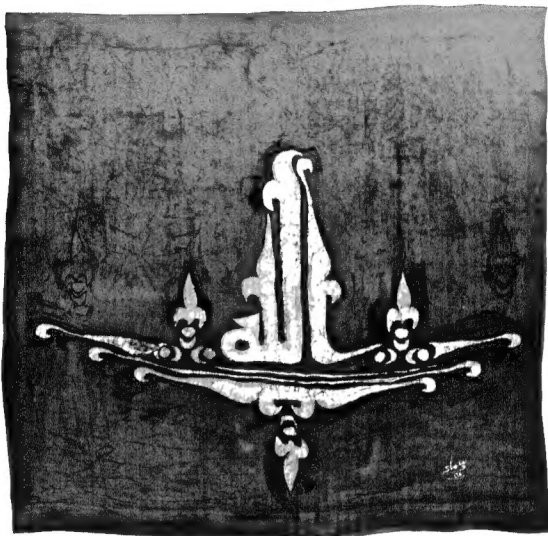
من العناصر الهامة التي تتكون منها الماكينة القابلة للتعليم نذكر مرشح التلاؤم أو الانتقاء والتكيف adaptive Filter (أي الذي يستطيع الترشح عن طريق التغذية المرتدة) . ويوجه عام يغذى الجهاز الأتوماتيكي - شأنه في ذلك شأن الانسان - بكمية كبيرة من المعلومات الهامة له في اللحظة القائمة . في حالة الانسان ، فالعين أو الأذن تقوم بعمل المرشح . إذ تقوم بعملية الانتقاء والاختيار عن طريق أعصاب الرؤيا أو السمع المتصلة بجهاز الأعصاب المركزي . ونجد في الرسم التوضيحي رقم ٢ تفصيلاً بالوظائف المختلفة التي يقوم بها مرشح التلاؤم .

عند تصميم جهاز أتوماتي قادر على التعليم يعادفنا في البداية سؤال هام وهو هل يمكن ترجمة الهدف التعليمي الذي نسعى إليه من اللغة العادية إلى لغة أخرى يستوعبها الأتوماتون وكيف يمكن ترجمة هذا إلى لغة الأجهزة الأتوماتية ؟ فهناك فارق رئيسي بين اللغة المادية واللغة الشكلية ، فمن في اللغة العادية نستطيع أن ناقش مفاهيم هذه اللغة بنفس اللغة ، وهذا ما لا يمكن في حالة اللغة الشكلية . حين نريد التفاهم حول لغة شكلية تجريدية مثل لغة البرامج الأتوماتيكية

«كوبول» Cobol أو لغة منطقية مثل لغة علم الجبر نحتاج إلى لغة أخرى أبعد من اللغة العادية (ميتالغة Metasprache) وهناك فارق آخر بين اللغة الطبيعية واللغة الشكلية ، فالأقوال التي نصيغها في قوالب اللغة الطبيعية عرضة للفهم بطرق مختلفة ، وقد تكون متعددة المعاني ، وهو أمر غير يمكن في الصياغة الشكلية . ففي حالة اللغة الشكلية (وهي الآن لغة الرياضيات والمنطق الرياضي ...) يعرف الجهاز الأتوماتيكي بدقة ما عليه أن يؤديه من عمل ، فمناجذه السلوكية تحدد لها أقوال وأوامر شكلية بصورة قاطعة .

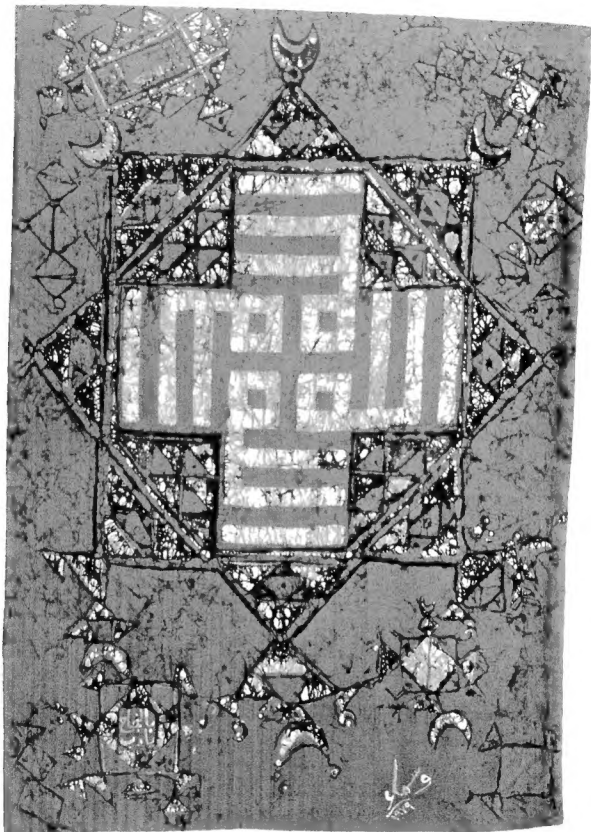
إن القضية الهامة في لغة الآلات هي تحديد المسألة التي على الجهاز الأتوماتيكي حلها وصياغة هذه المسألة (أي تحديد الهدف المراد من جميع جوانبها) بطريقة «جيدة» محكمة . فالكثير من المسائل التي يتعلمها الانسان غير واضحة التعريف أو «سيئة» التحديد (أو تعبير آخر أن من طبيعتها الغموض النسبي) كالمسائل المتعلقة بتشخيص الأمراض والتغذية التربوية ومشاكل المواصلات وتنظيمها ... الخ . أما المسائل المعروفة تعريفاً «جيدة» ، فمن أمثلتها بوجه عام ألعاب التسلية (لعبة الشطرنج والداملات أو السيجة) والمسائل الرياضية (في علم الجبر مثلاً) ، كذلك المشاكل البسيطة في الحياة اليومية مثل : ما هو أقصر طريق من المكان أ إلى المكان ب ؟ وقد اقتضت الجهود الأولى في ميدان الأجهزة الأتوماتيكية اتقادة على التعلم حل معالجة هذه المسائل . ويجب أن نلاحظ أن الحلول التي استبدلت لم تكن - رغم الوضوح والدقة في وضع المسائل المطروحة - بسيطة في جميع الحالات ، ومرجع ذلك في المقام الأول هو ما تطوّر عليه هذه المسائل من تعقد ذاتي أو إمكانات وبدائل (كما هو الحال على سبيل المثال في لعب الشطرنج) . ومهما يكن من أمر ، فصياغة المسائل لا يقل أهمية عن حل هذه المسائل ، بمعنى أن صياغة المسائل إنجاز عقلي قد لا يقل صعوبة عن حلها .

ييوب دانييل بل Bell الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم تحت مفهوم «التكنولوجيا العقلية» ، وهذه تشتغل من جانب بالتقضايا المعقدة (والنظريات التي تشمل عدد كبير من المتغيرات) ومن جانب آخر بوضع وتطبيق الاستراتيجيات



«بسم الله»، غط، بالتطريخ الباتيكيني، على قماش حرير، من صنع وسماه جورباني.





«الله» ، بالكوفي الشطراني . خط على الحرير ، من صنع وسماه جورباني .

حقاً هناك أنظمة أو برامج ناجحة (مثل برنامج Dendral للكشف عن التركيب الجزيئي الكيميائي وبرنامج Macsyma للتحكم في التعميرات الرمزية الرياضية) على أن ميزة هذه البرامج أنها تركز على نظريات قوية مدعومة. ولكن هناك مجالات عامة آخر لاستخدام الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم لا تستند على نظريات مستقرة واضحة كما هو الحال في مجال الاقتصاد. إن وضع البرامج للأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم لا يمكن أن يتم من خلال قواعد شكلية في إطار منطقي أو رياضي فحسب. وإنما يحتاج المرء هنا إلى ما يسمى «القواعد الهيورستية» (أي القواعد الموجبة أو المساعدة) *heuristicische Regeln*

وقد لاحظ عالم الرياضيات ج. بوليا عام ١٩٤٥ أن أهم مبادئ الهيوريكا هو البدء بالهدف وتحديد الوسائل من منظور هذا الهدف. فالقواعد الهيوريكية هي قواعد السلوك الفكري الإنساني خلال حله المسائل، بغض النظر عن نوع هذه المسائل، ومن أمثلة ذلك القواعد التي تشرح المسائل الجبرية وطرق حلها، وطرق تبسيط المسائل، واستخلاص الطرق المماثلة لحل المشاكل المشابهة.

فالشيء الرئيسي في القواعد الهيوريكية هو استراتيجية البحث عن الحلول.

ولكن استخدام القواعد الهيوريكية في البرمجة الذكية (الأجهزة المتعلمة) - بالمقارنة بالبرامج التي تستند على القواعد الرياضية المنطقية فحسب - تجعل هذه البرامج شديدة التعقيد، بل وبعبء عن إدراك الأشخاص الذين يستخدمونها. وبالفعل، فالبرامج الإلكترونية التقديرية المستخدمة حالياً (أي تقوم على القواعد الهيوريكية) - بعيدة عن ما تصبغ حين تصل إلى مستوى نسي من التنبؤ - بعيدة عن إدراك أولئك الذين يستخدمونها، بل إنها تتخطى أيضاً إدراك أولئك الذين قاموا في الأصل بوضع هذه البرامج وتطويرها وتجريبها.

إزاء ذلك يعبر أحد الخبراء، وهو الأستاذ فليتسيناوم، عن مخاوفه ويحذر فيقول: «بتزايد استخدام مجتمعاتنا برامج آلية الكترونية وتعتمد عليها، في حين أن هذه البرامج قد طورت أصلاً لمساعدة الإنسان في عمليات تحليل المعلومات وفي إصدار

التي توفر الاختيار العقلاني الأفضل في التعامل مع الطبيعة وفي التعامل بين الأفراد. ويمكن القول بوجه خاص أن التكنولوجيا العقلية تعمل على إيجاد الانفورمات لحل المسائل واختيار أفضل الأحكام والقرارات (الفوريثم، المجموع: الانفورمات، وهي «القواعد» التي تستخدم لحل المسائل أي هي طرق حل المسائل الرياضية). ووفقاً لمفاهيم التكنولوجيا يطلق على تشغيل عدد من الماكينات عن طريق الأوتوماتون الإلكتروني «تكنولوجيا الماكينات» *Maschinentechnologie* وعلى تنظيم العمل في إحدى المؤسسات وعلى تنظيم شبكة تجارية كبيرة «تكنولوجيا الاجتماع» *Soziale Technologie* ويعتقد البعض أن التكنولوجيا العقلية ستلبس قرب نهاية القرن نفس الدور المحوري الذي لعبته تكنولوجيا الماكينات في المائة وعشرين سنة الماضية. ويرى خبراء البرمجة (البرامج الأتوماتيكية) أنه قد طورت بالفعل الآن جميع أبواب التكنولوجيا اللازمة لتكنولوجيا العقل.

نعم قد اكتشفت منذ الأربعينات مجالات جديدة هامة في هذا الميدان منها: نظرية المعلومات، الكيبينيتكا، نظرية الحسم الأحصائي، نظرية اللعب، نظرية الاستخدام الأفضل، طرق مونت كارلو... الخ وجميعها ذات أهمية في التنبؤ في المواقف الاستراتيجية الهامة بأفضل الحلول البديلة.

## ملاحظات نقدية حول وضع الأوتوماتون القابل للتعليم وضع التنفيذ.

تجد الأجهزة الأتوماتيكية القابلة للتعليم في الحاسب الإلكتروني الرقمي الأداة التي تناسبه، فهو يسير لها إمكانيات كبيرة أهمها السرعة الفخمة والقدرة على إدارة المعلومات المخزنة والتوسع الشديد في الوظائف. والسؤال المطروح هو كيف يمكن تنظيم هذا التمدد والتوسع.

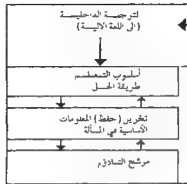
في الماضي صاحب كل تقدم في تكنولوجيا الأجهزة الإلكترونية الحاسبة موجهة كبيرة من المجلس، وقيل أننا في الطريق قريباً إلى صنع «البرامج الذكية»، ولكن سرعان ما تبين خطأ هذا التوقع.

أوتوماتون

الإنسان

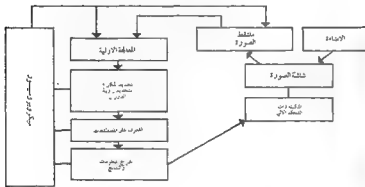
المسألة (المطلوب)

مساعدة بلغة طبيعية



المعلومات المقدمة

عناصر الماكينة الأوتوماتيكية القادرة على التعليم



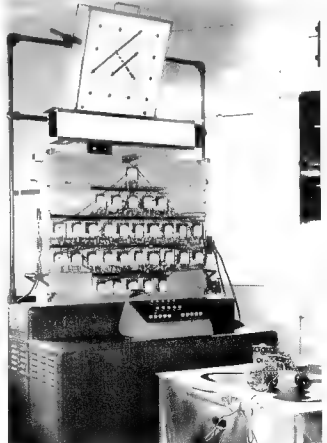
رسم التفاصيل لجهاز الحاسوب



مرشح بدون تقنية مرشحة

مرشح ذو تقنية مرشحة في عكسية

مرشح الانتقاء



الأحكام والقرارات . ولكن هذه البرامج تفوق منذ فترة طويلة ادراك أولئك الذين يستخدمونها والذين يترايد لا يستطيعون الاستثناء عنها ، وهذا تطور خطير له تبعات هامة .

أولاً تصدر الآن أحكام وقرارات بمساعدة أجهزة الكترونية مزودة ببرامج لم يعد هناك من يعرفها أو يدركها بوضوح ، ومن ثم فلا أحد يعرف القواعد والشروط التي تقوم عليها هذه الأحكام والقرارات . ثانياً ، تكتسب أسفة القواعد والمفاهيم التي يجسها الجهاز الإلكتروني بمرور الوقت حصانة ذاتية أي تصبح غير قابلة للتغيير ، إذ أن نقص الاستيعاب الشامل للعمليات الداخلية لبرامج الجهاز ، تجعل من غير المحتمل إمكان إدخال تعديلات جوهرية على البرامج ، فمثل هذا التدخل قد يؤدي الى تعطيل البرنامج بأكمله ، وامكانات الاصلاح غير متوفرة تحت هذه الشروط . لهذا السبب ، فإن هذه البرامج لن تتنقص وإنما ستتم وتزداد . ومن طليعة هذا النمو ، وما يؤدي اليه من تبعية وارتباط ، أنه يكفل لهذه البرامج التبرير العلمي اللازم » .

المتعلقة قد لا تعرف زمن ومصدر المعلومات . وقد تكون المعلومات المدعّم بها الجهاز غريبة أو على درجة عالية من التعقيد بحيث لا تناسب البيئة التي يعمل فيها الجهاز ، ويعني هذا أن الجهاز يعمل بكمية كبيرة من المعلومات التي لا قيمة لها

### الانسان الآلي في المصنع كمشال

لم يعد الانسان الآلي أو الميكانيكي شيئاً جديداً ، وهناك نحو مئة نوع من هذه الأجهزة الالكترونية الممّدة تعمل في شتى الأعمال الصناعية . وهو تؤدي الأعمال المتكررة التي تحتاج الى درجة عظمى من الدقة والضغط ، والتي من العسير الوصول اليها دون الحساسية الفائقة لهذه الأجهزة . ويصور الرسم الايضاحي رقة ٣ رسم التواصيل لنظام الاحساس المزود به الانسان الآلي . وفي إطار الحديث السابق نذكر ضرورة اتصاف مثل هذا النظام الحساس بالمرونة وضرورة قابليته للتكيف والتحسين .

### كلمة أخيرة

توفر الأجهزة الأتوماتيكية للمتعلقة أو الذكية المرايا التي تتيحها تكنولوجيا الحاسبات الالكترونية ، كما أنها تمكن من نقل البرامج الناجحة واستخدامها في مجالات جديدة مشابهة ، وبالتالي فمن غيراتها «التغذية المرتدة الموجبة» . ويتنبأ البعض بإمكان استخدام هذه الأجهزة لأجيال متتالية ، وهو ما لا يمكن في حالة «المخ الانسانى» .

ولكن لا بد أن نكرر التحذير السابق ، فإن الأنظمة الالكترونية الممّدة تستطيع أن تستقل عن أصولها وتنفك من رقابة الانسان أو تتخطى قدرته على التحكم فيها . ومن غير المتوقع أن تتوقف التكنولوجيا العقلية ، وإنما الأرجح أن تستمر وتتطور . بل نحن نشاهد الآن تلك التجارب التي تسعى الى ربط الأتوماتون الالكتروني بالبح الانسانى ربطاً مباشراً . ولكن السؤال الذي لا نستطيع التناخي عنه هو : هل نمضي في صنع ما يمكن صنعه أم نقضي بما يجب صنعه وتحقيقه ؟

ومن ثم تستطيع البرامج الالكترونية الاستقلال ، عن أصولها ومسبقاتها ، وتتطلب منا أن نمناها الثقة في ما تؤديه من وظائف وما تقدمه من معلومات . «الثقة» لفظ غريب في هذا المجال ، لفظ غير عقلائي ، في مكان يقوم كية على الحساب والعقلانية . نعم كثيراً ما لا نستطيع غير أن نثق فيما يصدر عن الانسان من أحكام وقرارات . ولكن الشيء الحاسم أو الذي لا غناء عنه في مجال استخدام البرامج الالكترونية هو تطوير قواعد تمكنا خلال فترة زمنية قصيرة نسبياً من التأكد من أن هذه البرامج تسير في إطار سلوك مقبول أو أنها تتخطى هذا الإطار ولا تتفق مع ما نضعه فيها من ثقة .

بالإضافة الى الصعوبة ، فإن هناك جانباً آخر يتعلق بالمعلومات التي تنفذ بها الأجهزة الالكترونية الذكية أو المتعلمة . فمثل خلاف الأجهزة الالكترونية التجارية ذات البرامج الأحادية الوجهة والتي تنفذ عادة «بسرعات صغيرة» من خلال الحاسب الالكتروني ، فإنا في حالة الأجهزة الالكترونية

## صراع النفس بين الموروث والجديد

### قصة طه حسين «أديب»

«طه حين كما يعرفه كتاب عصره» ، دار الهلال ، بدون سنة ، ص ٦٣ - ٦٤ .

هذه «الاحالة» كوسيلة للتعبير تدخل «أديب» في باب الأدب القصصي fiction، في حين أن بروز شخصية طه حسين المباشر كوسيط وكصاحب دور في القصة يكاد ينقلها الى خارج المجال القصصي التخيلي nonfiction. وهكذا فأهم ما يميز قصة «أديب» أنها تتحرك على الحافة بين المجال التخيلي القصصي وغير التخيلي .<sup>٢</sup>

### أصول القصة وتاريخ نشأتها

أيا كان ما صوره طه حسين من ذاته عن طريق «الاحالة» الى شخصية أخرى ، فلهذه «الشخصية» أصول في الواقع .

يقول طه حسين في حديث له :

«صاحبي في الكتاب شخصية حقيقية لن يفيدك ذكر اسمه بشي» ، ولا أنصح بنشره لأن أسرته ما زالت موجودة . لقد كان زميلي في الجامعة ، ثم في السوربون ، وكان في غاية الذكاء والامتياز ، وقد انتهى نفس النهاية التي صورتها في الكتاب . فمن أولاً ، وما زال به مرضه حتى انتهى الى شلل عام ثم الوفاة . ( توفاد دوازة : عشرة أدباء يتحدثون ، القاهرة ١٩٦٥ ، كتاب الهلال ، العدد ١٧٢ ، ص ٢١ ) .

وفي مواضع متفرقة من الجزء الثالث من «الأيام» ، يتطرق الحديث الى هذه «الشخصية» ، وسجل طه حسين في فقرة من المقررات :

فهذا رفيق مصري من رفاته في الدرس وصديق من أصدقائه قبل البعثة وبعدها قد ألم به مرض عصبي وليس له في باريس

قصة «أديب» (١٩٣٥) هي دون شك قصة محاولات طه حسين القصصية<sup>١</sup> ولكن ربما هذا هو رأي النقد الأدبي أكثر منه رأي جمهور القراء ، فقد احتفل هذا الجمهور بـ «دعاء الكروان» (١٩٤١) و «المعذبون في الأرض» (١٩٤٩) أيما احتفال ، في حين لم تحظ قصة «أديب» في أية مرحلة باهتمام كبير . فطه حسين القصصي هو في وعي الجمهور العام مؤلف «دعاء الكروان» و «المعذبون في الأرض» .

ونفعل «الأيام» (الجزء الأول ١٩٢٩ ، الجزء الثاني ١٩٤٠ ، الجزء الثالث ١٩٦٧)<sup>٢</sup> ، لأنها وإن كانت أشهر مؤلفاته ، وإن توفرت لها مقومات العمل الفني ، فإنها تدخل في باب السيرة الذاتية ، وتستوعب في الأعم على هذا النحو ، وتؤخذ كمصدر من مصادر التاريخ الاجتماعي .

### بين المجال التخيلي وغير التخيلي

يتراوح كتاب «أديب» بين القصة الفنية والترجمة الذاتية ، ويعبر عن ذلك د . عبد الحميد يونس ، فيشير الى ظروف نشأة الكتاب : فكما كتبت «الأيام» (١٩٣٦) رد فعل واستجابة للاضطهاد الذي وقع على طه حسين بسبب كتابه «الشعر الجاهلي» ، بسبب محاولته «تحرير الفكر باصطفاة الشك» ، كذلك كان «أديب» تعبيراً عن موقفه بعد إبعاده عن الجامعة (عام ١٩٣٢) .

لذلك يضاف الى كتاب «الأيام» باعتباره حلقة من حلقات الترجمة الذاتية . . . وإن كان الأمر فيها يختلف بعض الاختلاف ، لأننا نجد القدرة على التحول من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، وإن لم يخل التصوير من الاحالة على شخصية أخرى ، ومن الاقتراب الى الرمز الفني . . . ( عبد الحميد يونس : طه حسين بين ضمير الغائب وضمير المتكلم . في :

من يرمعه أو يهيم بشأنه . وقد انتقلت إدارة البعثة الجامعية من باريس الى لندره فلم يكن يد للفتي من أن يثنى بصديقه وزميله في الدرس ويقوم منه مقام مدير البعثة وهو يعرضه على الطبيب بعد الطبيب . . . ولا تتجلى عنه هذه النمرة حتى يتلقى أمر الجامعة بإعادة الصديق المريض الى القاهرة « (الأيام» ٣ ، ص ١٣٦ - ١٣٧) .

من هذه الفقرة يتبين قارىء «أديب» كيف تختلف العلاقة بين طه حسين ورفيقه في الواقع عنها في عالم القصة . ولكننا نؤجل الحديث عن هذه العلاقة الى ما بعد ، إذ من الضروري أن نعرض أولاً لظروف نشأة الكتاب من أجل توضيح مناهج التعبير ، ووظيفته ومقصده .

لاحظ الدارسون كيف كانت الأزمان التي مر بها طه حسين تدفعه الى الإبداع الفني ، فتقول سيرة القلمايوي : «والعجب أن الطعنات كانت تفجر في نفسه دائماً أدباً» . (ذكرى طه حسين» سلسلة أقرأ ٢٨٨ ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٢١) .

ويعبر عن ذلك طه حسين نفسه فيقول :

«أول معركة كانت حول كتاب «في الشعر الجاهلي» فقد ثار الأزهري ومجلس النواب الوفدي وكل يرأسه سعد زغلول رحمه الله . . . وقد ضقت بهذه الأزمة وما نشأ عنها ، ولكني مدين لها بكتابة الجزء الأول من «الأيام» ، كرهت المحاضر الذي كنت فيه ، ففرت منه الى أيام الطفولة . . . وأزمة أخرى كانت بيني وبين الملك فؤاد ورئيس الوزراء إذ ذاك إسماعيل صدقي . . . وقد نشأ عن الأزمة الثانية فصلي من الجامعة ، وكنت بعيداً لكلية الآداب» . (حديث مع محمود عوض ، في : «طه حسين بين أنصاره وخوضومه ، تأليف جمال الدين الألويسي ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ٢٥٥) .

وقد أثمرت هذه الأزمة (١٩٣٢ - ١٩٣٤) الجزء الأول من كتاب «على هامش السيرة» وقصة «أديب» . ترتبط هذه الأزمان التي واجهت طه حسين ارتباطاً وثيقاً بتكوينه الفكري والنفسي - ومن ثم تدفعه الى مراجعة تاريخه الذاتي وتجارب السابغة وإلى محاولة التشبث من هذه الذات والتوثيق لها وتبويرها .

ويقول طه حسين في نهاية «أديب» أنه قد وضع كتابه «لما أتاح الظالمون لي شيئاً من الفراغ» . (ص ١٤٥) .

وتصيب سيرة القلمايوي في تفسيرها لمصدر الكثير من العواطف التي يضفيها طه حسين على أبطاله :

«ولعل شعوره بالقسوة والحرمان مفتاح الكثير من عواطف المبهوثة في رواياته ، خاصة حين يستطيع أن يخلع على الأبطال في غير طرح كثير من عواطفه المكبوتة وكثيراً من قيمة التي قد لا يريد أن يعبر بها . . .» . (ذكرى طه حسين ، ص ١٩٢٢) .

قصة هذا «الأديب» الشمس ، إنما تعبر أيضاً عن مصادر القلق والتماصة في حياة طه حسين ، عن شعوره بالمرارة والألم . وهو بشكل ما يرد على «طالبه» حين يعرض عليهم قصة هذا «الأديب» الذي سقط صريعاً بين الشرق والغرب ، وحين يعرض عليهم هذا الصراع الذي خاضه بعض أبناء جيله من الرواد حين نشدوا الرحلة الى العلم والفكر الحر ، في فترة كانت فيها الرحلة الى الغرب ما زالت تحت شبهة «الكفر» و«الزندقة» (ص ٦٦) ثم إن طه حسين قد خاض هذه التجربة في سبيل العلم والفكر الجديد . ولم يرغب ولم يعد عن سواء السبيل .

### بين ضمير المتكلم وضمير الغائب

ومن الملاحظ أن طه حسين يدخل هذه القصة الفنية كله حين كما يعرفه الناس ، كضريح يطلب العلم ، يخيب في الأزهري ويتجس في الجامعة الجديدة ثم يسعى الى البعثة . . الخ . بمعنى أننا نجد تطابقاً كبيراً بين شخصية الكاتب الداخلية في القصة وشخصية طه حسين الخارجية . . . ويتحدث المؤلف عن نفسه وأسلوب حياته بضمير المتكلم . ولكن حديثه عن نفسه يأتي في معرض الحديث عن صديقه «الأديب» ، وبالمثل يتحدث هذا «الأديب» بضمير المتكلم من خلال رسائله الى طه حسين .



مستورة تاتارية نادرة للمبارى المصري  
 حسين وزوجته ، التقطت بعد حفل الزواج

في سيرته الذاتية «الأيام» يستخدم طه حسين ضمير الغائب ، ويخاطب نفسه «كصديق» أو «صاحب» ، في حين يلجأ في قصة «أديب» إلى ضمير المتكلم .

في «الأيام» يحتاج المؤلف إلى المسافة التي يسرها ضمير الغائب حتى يتحدث عن حياته وتطوره ، وحتى يتحدث عن الآخرين دون حرج ، وليستلي بنفسه عما قد تثيره نشأته الصعبة من مشاهد مشاعر الأشفاق ، فلم يدع طه حسين ذلك «الغنى» الضربير المطلوب على أمره . هذا إلى غير ذلك من الأساليب اللغوية والأدبية الجمالية التي دعت المؤلف إلى اختيار ضمير الغائب لصياغة خبراته الذاتية وإخراجها من حيز الخصوصية .

أما في «أديب» فهو ينقل مركز الاهتمام إلى صديقه «الأديب» ، ويصطنع وظيفة «الصاحب» أو الرفيق الذي يضع بين يدي القارئ رسائل هذا الصديق «الأديب» إليه ، ويقدم لها ويكمل منقوصا من واقع معاشته له وما كان ينشأ من حوار ونقاش ، وما تواتر إليه من الأخبار .

ولكن لا فرق في أسلوب الحديث والتحليل بين الراوي وكاتب الرسائل ، فطه حسين يتحدث أيضاً من خلال صاحب الرسائل ويحمل الكثير من أخطائه وأفكاره وآلامه وما اضطربت به نفسه من المشاعر التي قد يكون من المخرج أن يمرر عنها بهذه الصراحة أو بهذا التطرف . فهذا «الأديب» هو طه حسين المنطلق من قيوده (التي تفرضها عليه عاهته ، وضغوط مجتمعه وبيئته) . أو هو في انطلاقه وتطرفه وفي ذلك التعبير الجاهل عن مشاعره للخطورة تقضي طه حسين ، وقرينه الخفي في نفس الوقت ، وأحياناً ما نجد طه حسين حائراً بين نفسه وبين طلبه .

وقد لاحظ النقد كما أشرنا هذه الصلة الوثيقة بين طه حسين وبطلة «الأديب» . ويعبر عنها د . محمود حامد شوكت بقوله :

«والكتاب يصور شخصية صديق من أصدقائه لا بد أن به من صفاته الكثير ..» (مقومات القصة العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ١٩٧٤ ص ١٩٠ - ١٩١) .

وبلغت النظر - كما أشرنا من قبل - أن طه حسين يشارك في قصة «أديب» كله حسين دون موارد ، رغم أنه في نفس الآن يضع - يوضح أيضاً - عملاً روائياً تخيلاً في قالب رسائل ، ويمهد لهذه الرسائل بما كان بينه وبين صاحب الرسائل من أحاديث ، ويتلقى المواقف التي تيسر كتابة هذه الرسائل ، ويغير من الأصول الواقعية التي تستند إليها قصة هذا «الأديب» التمس . ولا ننالي حين ندعي أنه لم يحتفظ من قصة هذا الصديق بنوع الملاح الشخصية البارزة وبما انتهى إليه هذا الصديق من مرض نفسي عصامي أودى به .

ونلمس هذا الازدواج بين مستوى الواقع ومستوى الابداع القصصي بشكل مشابه في رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» (١٩٢٨) فالكاتب يتراوح بين الترجمة الذاتية المباشرة وبين الابداع الروائي . ولا يبدو لنا توفيق الحكيم في النص من خلال قناع المؤلف الروائي فحسب ، وإنما تكاد تظني شخصية المؤلف الخارجية على صفة العمل التخيلي الروائي .

ولا يكفي لشرح هذه الظاهرة ذلك التفسير المألوف في الدراسات الأدبية وهو أن المؤلف ما زال يدور في دائرة التجربة الذاتية ، ولم يصل بعد إلى «الموضوعية الفنية» .

لهذه الظاهرة على الأقل مصدران أو علتان مترابطتان : فالكثير من الدلائل تشير إلى أن فكرة العمل الأدبي كانتاج ذي نوعية أو طبيعية خاصة مغايرة للواقع ما زالت في تلك الحقبة غامضة أو بلا أهمية<sup>٦</sup> . ولا نستطيع أن نفترض وجود وعي متكامل يفرق بفرقة صارمة بين الواقع المستعاد بواسطة المذكرات والسيرة الذاتية والواقع المبدع أو المصور بالكلمات . وحتى ذاك لفظ «الرواية» يطلق على القصة الطويلة وعلى المسرحية ، ويستخدم دون تحديده وبوضوح فإن طه حسين وتوفيق الحكيم لا يعضان مؤلفيهما («أديب» و«عصفور من الشرق») من منظور هذا المصطلح أو بالوعي الذي يفترضه هذا المصطلح<sup>٧</sup> .

ويكتب طه حسين في الفصل الأول من مجموعته القصصية «المعديون في الأرض» (١٩٤٩) :

«أنا لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن ، ولو كنت أضع



قصة لما التزمت انخضاعها لهذه الأحوال لأنني لا أؤمن بها ولا أدع لها . . . » (الكتاب الفضي ، ٦ ، ١٩٥٨ ، ص ١٨) .

أما المصدر الثاني ، فهو أن هذه الأعمال الأدبية تتبع من الحاجة التي تقضي إبعاد الشخصية الذاتية والشخصية الحضارية بين الموروث والمجديد والحاجة إلى التثبيت من هذه الشخصية والدفاع عنها وتبريرها ، ومن ثم كان بروز عناصر السيرة الذاتية وطنياتها في هذه المؤلفات . فالذات موضع اتهام وانكار أو موضع انتقاص وإجحاف ، وهو أمر ملموس مباشر في حالة طه حسين .

### الرحلة إلى الغرب

يتفق طه حسين مع صاحبه «الأديب» في تطلعه إلى الثقافة والعلم والمجديد ، وفي الطموح إلى الرحلة إلى الغرب لطلب العلم والأدب ، وفي الالتجاء إلى هذه الرحلة .

كان «الأديب» يقضي صباحه في عمله ، ويقبل على «الجملة المصرية» في المساء ، ويسعى إلى تثقيف نفسه ثقافة جديدة : «وأصبح أشد الناس بغضاً لديوانه وزهداً في عمله ورغبة في أن يهجر مصر ويمير البحر إلى بلد من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الرائي ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه .» (ص ٣٢) .

وعن نفسه يقول طه حسين في كتابه :

«وكت أريد أن أكون شيخاً من شيوخ الأزهر مجدداً في التفكير والحياة على نحو ما كان يريد المتأثرون للشيخ محمد عبده ، أستمع على ذلك بما أسمع في الجامعة ، وما أقرأ من الكتب المترجمة ، وما أجد في الصحف ، وما ألتقط من أحاديث المثقفين ، فأصبحت وأنا أشد انصرافاً عن الأزهر ، ونفوراً من دروسه وشيوخه ، وحرصاً على أن أصجر مصر وأعير البحر إلى بلد من هذه البلاد التي يطلب فيها العلم الواسع والأدب الرائي ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه . ولم يكن لصاحبي ولا لي إذا التفتنا حديث إلا هذه الهجرة وأسبابها ، وإلا هذه الأحلام المريضة البعيدة التي لا حد لها . . . » (ص ٣٢) .

ولكن ليست «الرحلة» مسيرة هينة ، والحديث هنا عن «أديب» لا عن طه حسين ، فحول رحلة هذا الأديب إلى الغرب تدور القصة . وهي ليست رحلة إلى الخارج بقدر ما هي رحلة إلى الداخل ، إلى أعماق نفس هذا الأديب . فطه حسين ينقل مركز الثقل وميدان الصراع إلى الداخل ، ويستعين على ذلك في البداية بصيغة «الاعتراف» وتحليل النفس ونوازعها ، ثم يلجأ إلى صيغة الرسائل التي يوجهها هذا الأديب إلى طه حسين .

وصيغة «الرسائل» من أدوات تحليل النفس والكشف عن نوازعها وغلوها دون هينة أو حرج ، فهي تفترض وهماً أن كاتب الرسائل يقضي بغضايه إلى صديق أو رفيق ، بعيداً عن فضول الآخرين . بمعنى أن صيغة الرسائل تفتح المجال أمام ضمير المتكلم للاعتراف والحديث عن نفسه دون حرج . ومن جانب آخر فهذه الرسائل في «أديب» موجبة إلى طه حسين نفسه لا إلى صديق وهي (كما هو الأمر على سبيل المثال في رواية جوته «الأم فرتر» ) . فطه حسين في مأمن أو يبدو أنه في مأمن من حديث هذا «الأديب» ، فالحديث موجه إليه ، وليس منه . بل هو يراجع هذا الصديق في ما يذهب إليه ، ولكن هذا هو موقف الهم الروائي ، فمن خلال حديث الاعتراف ، ومن خلال الرسائل يتحدث طه حسين بصراحة وعنفت أكبر عن نفسه وغيره وعن صراعه من أجل الثقافة الحديثة وتحرير الفكر .

### صراع النفس

يتضح موقف الاتصال الروائي السابق بصورة أفضل حين نراجع مضمون قصة هذا «الأديب» .

يرادف هذا «الأديب» حلم كبير ، فهو غير راض عن حياته المألوفة في مصر «هذه الحياة الخاملة الذابتة التي لا تنف فيها ولا غناء» (ص ٦١) ، كما يقول . ويسعى حتى يختار عضواً لبعثة إلى فرنسا ، ولكن طريقه إلى البعثة والرحلة غير مبدى ميسر ، وإنما علم من البداية بالآلام والقسوة ، ولم يأسبغ التدم ومشاعر القلق (وليس من العسير أن ندرك وراء هذه الآلام والصعاب والمخاوف . طه حسين نفسه ، طالب العلم الضريع الذي يطعم إلى الرحلة إلى فرنسا وإلى الدراسة بها ، على الرغم من المصاعب والعواقب ، وعلى الرغم من الشكوك

التي تنازعه ، على أنه يحيل هذه للمائة الى صاحبه الأديب ويعبورها ) .

من شروط البثثة ألا يكون الطالب متزوجاً ، وألا يتزوج حتى يكمل دراسته ويعود (ص ٦٠) ، ولكن صاحبنا الأديب متزوج . أطلق امرأته أو ينفي سره عن الجامعة ، أم يجبر بالحقيقة وتصبح العثة !

ولكن لا اختيار له غير أن يطلق امرأته . لا اختيار له غير أن يختار الرحلة . فهو «إن حيل بينه وبين الرحلة سيقتله الحزن واليأس إن لم يقتل نفسه» . وهو في نفس الآن يود أن يكون عادلاً صادقاً ، لا يخدع نفسه ولا يخدع غيره ، وهذا هو مصدر شقائه . وهو يقلب لهذا الصدق ما وسعه .

فهو سيطلق امرأته لا لأنه يخشى الكذب على الجامعة وإنما لأنه يعرف نفسه : «إني «لن أقوم الحياة الأوربية وأتأمرها في نفسي كما ينبغي للرجل الوفي لزوجته أن يقاومها . فأنا واثق يا سيدي بأني سأتم وأنفسم في الخطايا . وأنا أريد أن أحتمل وحدي هذا الأثم وأنفسم وحدي في شر هذه الخطايا . أنا أبيع نفسي أن أكذب على الجامعة ، ولكن لا أبيع نفسي أن أكذب على امرأتي كذباً متصلاً ، فأزعم لها أنني أمين ، على حين أنني غرقت في الحياة إلى أذني» (ص ٦٤) .

وعلى الرغم من تصميمه ففي نفسه عللان يعصرعان ، ويعمق هذا الصراع ويزيد من حدة ميله إلى التأمل ومراجعة الذات ، ثم ما يطلبه من تواؤم كامل مع نفسه وتآلف في كل ما يأتي وما يترك ، وهو تواؤم لا سبيل إليه . والقفضة في صميمها هي قضية التفاوت الشديد بين أسلوب متقدم موروث في الحياة وللحي والفكر وأسلوب جديد مغاير . وهو يود أن يكون متوحداً مع نفسه في أخذه بالجديد كلاً غير مقنوص . فلنقرأ هذه الرسالة التي يوجيها «أديب» أو التي يتصور أنه يوجيها إلى مطلقة حبيدة التي لا تعرف القراءة :

«بل أقسم أنني لأحس كأنما أشطر قلبي شطرين ، فأحفظ شطره في صدري ، وأرسل بشره الآخر إلى مكان بعيد في أصدقاء الريف حيث لا يتاح لي أن ألقاه . بل أقسم ما طلقتك إلا حباً فيك وإشراقاً لك وضناً بك على ما

أكره ، ولأكن صادقاً كل الصدق . فان الضعف والعجز والخور ، وكل هذه السيوب هي التي تدفعني إلى أن أفارقك أشد ما أكون لك حياً . . . لم أستطع أن أؤثرك على أوروبا فأبقى معك ، ولا أستطيع أن أطمش إلى أنني سأكون وفياً إذا عبرت البحر فأحفظك بما بيننا من صلة الزواج . ولست أريد هذا الوفاء الخلفي الذي يتصل بالنفس . . . إنما أريد الوفاء الكامل الشامل الذي يملك النفس كلها والقلب كله والعظم كله والجسم أيضاً . أريد هذا الوفاء الذي لا يبيع شركة ولا توهماً للشركة ولا تفكيراً فيها . وأنا آسف أشد الأسف عموز أشد الحزن ، لأنني أعلم أنني سأعرض للفتنة إذا عبرت البحر . وأن بعض اللحظ سيسب قلبي ، وأن بعض الجمال . . . سيستوييني ، وأن بعض الشر سيدفعني إلى شيء من النسي . . . وإذا فما لي لا أستقبل الحياة شجاعاً جريئاً مستمتاً بلذاتها محتملاً لتبعاتها! . . .» (ص ٨٧) .

ففي تطلعه إلى «الوفاء» الكامل ، أي إلى الحفاظ على براته الأولى وهوته الريفية الأصلية ، وباعتراقه بمجره مع الرحلة إلى أوروبا عن تحقيق ذلك المطلب ، ويرفضه خداع نفسه وغيره عن هذا الأمر ، يشعر «أديب» بتبذره على غيره ، على أولئك الذين يظهرون ما لا يطمون ، الذين يعيشون في ازدواجية خلقية لا تنقطع . وشتان بين الاعتراف بمنزاع النفس والحس ، وبين الرياء وتماطي المجون في الحفاظ :

«وأنا على هذا كله أرى أنني أقرب إلى الخير من قوم لا يظهرون خلاعة ولا مجونا ، ولا يكشفون للناس ولا لأنفسهم عما يطؤون من سرائر بيضة ونيات آتمة خبيثة . . . ومن يديري ! لعل حظي من الحياة أمام نفسي أكثر مما تظن . ومن يديري ! لعل حظي من هذه الأخلاق الأخرى التي تمصم الرجل من الخلاعة والمجون أكثر مما تظن أيضاً . واني لأهيس نفسي إلى صاحبك هذا الشيخ يظهر بالأجازة التي تبعله من علماء الدين وتضمن له أجراً يوسع عليه في الحياة ويمكته من الترفيه على نفسه ، حتى أقدم على ما تملم وما تملن من الآثام والخطايا والخصال التي لا تلائم علماً ولا ديناً ولا خلقاً ، فهو يفرق في المجون والأثم إلى أذنيه حين تمكته الفرصة ، فلن لم تواته دعاها واتخذ إليها الوسائل والأسباب . . .



مدینة تاران ، للرسام الألماني ماكس پایمر - واکتیل .

دکتر محمد علی

وهو في الوقت نفسه يتكلف الوفاق والاحتشام ويظهر  
الايثار والنسك . . . أنا يا سيدي خير من هذا  
الشيء . . . (ص ٧٧ - ٧٨) .

يرفض صاحبنا «الأديب» هذه الازدواجية ، ويسمو بنفسه  
عن هذا القبح ، غير أنه ذاته يعاني من الانقسام ، فهو - كما  
رأينا - موزع النفس بين ما هو مختلف وراءه وبين ما هو مقبل  
عليه ، بين بيئته الأصلية وبين التحرر من قيود هذه البيئة .  
بل إن التطلع الى الرحلة والى التحرر يملؤه رعباً .

ويجتهد طه حسين في تجسيم شعور صاحبه «الأديب»  
بالذنب ، وبأسباب الندم . (ومن جديد يتحدث طه حسين عن  
نفسه عن طريق «الاحالة» الى صاحبه وبواسطة التحوير أو  
الرمز) .

من خلال اعترافاته ووسائله تبرز الرابطة التي تربط «أديب»  
بزوجته حميدة في صورة جديدة ، وتعمل مغزاً بعيداً . فلم  
تكن حميدة - كما يوضح الآن - زوجة وفيه بحسب ، بل إنها  
قد رضيت به وبعلته . فهذا «الأديب» مصاب بعمالة ويعاني  
من النقص . وعلمته أنه «قبح الشكل دميم الوجه» ، بعيد  
كل البعد عن أن يرضي «أهوله النساء» ، ولم يكن يعترف  
في نفسه بذلك ، «ومتى رأيت رجلاً قبيحاً دميماً يؤمن بأنه  
قبيح دميم» (ص ٩٥) . ولكن الحياة لم تمنعه من أن تذكره  
بعلته وأن تؤلمه في نفسه ، الى أن رضيت به حميدة واختارته  
حبيباً .

بأنفصاله عن حميدة ، أياً كانت دوافعه النبيلة ، قد حمل «أديب»  
نفسه ما لا طاقة لنفسه أن تحمله ، قد حمل نفسه أسباب  
الصراع والانقسام وازدواج الذات والمرض . ولكن ما كان  
بوسعه غير أن يختار الرحلة ، فلم تمت حياته في ذلك الحقل  
من حوله معنى .

وقبل أن يتابع تجاربه في أوروبا ، نمود الى علاقة طه حسين  
بصاحبه «أديب» . ومن الواضح أن طه حسين يتحدث هنا  
- عن قصد أو غير قصد - عن نفسه ، وعن محاولته للمسترة  
أن ينسى من حوله أنه ضرير ، وأن يصيب من الحياة والتجalic  
ما يصيبه غيره ، وعما أصابه من جراء هذا اللعس في حياته

من آلام وما عاناه من شكوك . والكثير من الفقرات التي  
تأتي في هذا الاطار على لسان «الأديب» تصادفها من جديد  
بألفاظ مشابهة في الجزء الثالث من «الأيام» الذي كتبه طه  
حسين في الخمسينات . من ذلك الفقرة التالية من رسائل  
بطل القصة «أديب» :

« . . . فخير ما أمتناه لك وخير ما أمتناه للصديق وخير  
ما أمتناه للعدو إن طابت نفسي وأجبت للعدو خيراً ،  
هو أن يجنبك الله أسباب الندم ، وبمصلح من الاضطراب  
اليه والابتلال فيه . فليست أعرف لما أشد ولا حرناً الذع  
ولا عذاباً أمضى ولا شقاء مفسداً للحياة كهذا الذي  
يثيره الندم في نفس الرجل الذي يقدر من الأمر ما  
يأتي وما يدع . . . » (ص ٨٩) .

والفقرة التالية من «الأيام» ، الجزء الثالث ، تلقي الضوء على  
ما سبق تقديمه من قصة «أديب» .

«ولكنه كان يعمل في نفسه ينبوعاً من يتابع الشقاء  
لا سبيل الى أن ينضب أو ينضب إلا يوم ينضب ينبوع  
حياته نفسها ، وهو هذه الآلة التي امتحن بها في أول العبا ،  
شقي بها صيماً وشقي بها في أول الشباب . وأتاح له  
تجاربه بين حين وحين أن يتسل عنها ، بل أتاح له أن  
يقهرها ويقهر ما أثارت ألامه من المصائب ، وأنشأت له  
من المشكلات ، ولكنها كانت تأتي ألا أن تظهر له بين  
حين وحين أنها أقوى منه وأمعنى من عزمه وأصعب مراساً  
من كل ما يفتق له ذلكاه من حيلة» (ص ٩٥) .

ولكن طه حسين ليس هو وصاحبه «الأديب» سواء وإن حمله  
الكثير من مشاعره وتجاربه ، فهو على خلاف صاحبه يأخذ  
نفسه بالتواضع ويسلح نفسه للرحلة بزهدي العلاء وتشاؤمه ،  
ويجتهد هكذا في حفظ نفسه من متبة الحيرة ومخاطر الفشل ،  
فما له ، وهو الكفيف ، أن يقبل على فرنسا وباريس كما يقبل  
صاحبه «الأديب» :

«مما أنا وهذه الفتى ، وقد كنت غارقاً في أدب أبي  
العلاء وفلسفته ، متشاكاً لهذه الفلسفة ، متكلفاً لتشاؤم  
شيخ اللعة أو كتيماً ما كنت أندع نفسي وأغرها ، وأزعم  
لها أنني سأذهب الى باريس كما ذهب أبو العلاء الى بغداد .  
ومن يدري ! لعلني أعود من باريس ، كما عاد أبو العلاء .

من بندگان ، فأخذ قرية من القرى وأقيم فيها لا أريم .  
«أديب» ص ١١٦ .

فالذي يكتب السطور السابقة ليس هو له حسين وهو مقبل على مغامرة الرحلة وإنما هو حسين بعد الرحلة ، وبعد أن حقق ما سعى إليه ، ويوجه عام فانه يتحدث في «أديب» عن عهد ماضٍ وعن كفاح خاضه مع آخرين من أجل الفكر والثقافة المعاصرة في مرحلة مبكرة صعبة .

### «أديب» في باريس

يعيش الأديب بين صراع الأضداد في باريس ، كما عاش من قبل في مصر . خرج من عالم التمدن الى عالم الحرية ، وهو يصور إحساسه الجديد بالانطلاق والحياة في باريس بنفس الحدة والروح اللذين يميزانه ، ويكتب الى صاحبه (أي الى له حسين) يستحثه الى باريس فيقول :

باريس

«أكثورك في

انك تنتظر أن أكتب اليك لأصف لك حياتي في باريس . وما كان أحب الي أن أفعل ! ولكن حياة باريس لا توصف في الكتب والرسائل ، ولا سبيل لك الى أن تعرفها مقارنة إلا إذا حبيتها . على أي أحب أن أصور لك شعوري في باريس تصويراً مقارباً غير دقيق . وإن يكون هذا التصوير بكلام أكتبه اليك فالكلام كما قلت لا يعني في باريس شيئاً . ولكن أذهب الى الأهرام ، فما أظن أنك ذهبت اليها قط ، وأنت الى أعماق الهرم الكبير ، فتستيق فيه بالحياة وتستيق بك الحياة ، وتستحس اختلافاً ويستصعب جسدك عرفاً ، وسيخيل اليك أنك تحمل ثقل هذا البناء العظيم وأنه يكاد يهلكك ، ثم أخرج من أعماق هذا الهرم وأستقبل الهواء الطلق الخفيف ، وأعلم بعد ذلك أن الحياة في مصر هي الحياة في أعماق الهرم ، وأن الحياة في باريس هي الحياة بعد أن تخرج من هذه الأعماق . واجتهد في أن تتم ما بقي لك من درس في القاهرة ، وتؤدي ما بقي لك من امتحان . واجتهد أيضاً في أن تستيق وضاً الذين يحبونك وشجونك ويريدون أن تتم دروسك في باريس وأسرع الى باريس متى استطعت فاني أنتظرلك فيها . . . » (ص ١١٦ - ١١٧) .

تدلع الحرب العالمية ، فيرفض صاحبنا «الأديب» العودة ويصر على البقاء في العاصمة الفرنسية ، فيبارس في نظره هي مجمع الحضارة الحديثة «قد حوت خير ما عند الانسانية من فن وأدب ، ومن فلسفة وعلم ومن عمل وأمل . . .» (ص ١٢١) ، وسقوطها يعني - كما يرى - سقوط عهد «الحضارة والعلم والفلسفة والتفكير والفن» ، ودمارها يعني أنه قد أن للانسانية «أن تستريح من جهدها الحصب العنيف» ، وأن تعود الى «الراحة المحبذة التي يملؤها الذل والعقم والموان» (ص ١٢١) .

يقم «الأديب» في سحر «الحضارة» ، ويتحدث عن باريس وكأنها قد تجمعت روحه ، ولا غرو أن يتحلم في النهاية على صخرة الحياة والحريات التي لم يألها ، فهو يحمل في طوخته وأعماله هوته الرقيقة القديمة وقيمته المتوارثة وحرمانه الطويل والشعور بالذنب القاسي وكيف تنتظم حياته في هذا المحيط الذي لم يشب فيه ولم يعتده وقد قدم اليه بنفس مضطربة منقسمة . يعيش «الأديب» في باريس موزع النفس بين الأضداد ، بين طلب العلم والاقبال عليه ، وبين طلب المتعة دون حدود ، بين السريون وصديقه «لين» :

«فأنا رجل موكل بالجد واللبو مما ، أبلو اللذة حتى أصل الى أفضالها ، وأبلو الألم حتى أنتهي الى غايته ، أقبل على العلم حتى كأي لم أخلق إلا للعلم ، ثم أقبل على اللهو حتى كأي لم أخلق إلا للهو .» (ص ١٢٩) .

وهيات له أن يسترد إرادته فيما يفعل وفيما يدع ، وينتهي به الأمر الى أن يعيش لساعته ، لغرض سبب واضح كأنما ينتظر شيئاً مجهولاً (ص ١٣٠) ولا يحول انقسام الذات الذي يعانيه بينه وبين ادراك علته ، وتلمس أسبابها ومنابعها ، فهو على النفس ، لم يفقده المرض صوابه بعد :

«فلشعر بأن نشأ في مصر هي التي دفنتني الى هذا كله دفناً وفرضت هذا كله علي فرساً ، لأنني لم أنشأ نشأة منظمة ، ولم يتسلط علي تربيته وتعليمي أصول مستقرة مقررة ، وإنما كتلت حياتي مضطربة كلها أشد الاضطراب . . . ولو أنني بقيت في مصر لأتفتحت حياتي كلها كما بدأتها في هذا الاضطراب المتصل في غير نظام والى غير غاية . ولكني عبرت البحر الى بيت لا يصلح فيها الاضطراب ، ولا تقوى على الحياة فيها نفوسنا الضعيفة

المضطربة . . . فلم أحسن الحظوظ لما تفرغته من نظام وأطراد . ثم كالت الحرب واضطربت الدنيا . . . ففقدت نفسي مجورها . . . (ص ١٣٢) .

وترداد علته على نمط كلاسيكي مألوف ، فالمجزع عن التوفيق بين منازعه ومطامحه يؤدي به إلى انقسام الذات أو ازدواج الشخصية وإلى اللامانة من شعور الاضطهاد والمطاردة إن جرأ من ذاته يطارد ذاته ، فهو يشتري الصنف ليصرف ما تكتب عنه . . . وما يكاد له من المكائد (ص ١٤٠) ، ويماني من شعور الجحود والانكار ، فالصنف «لا تعرف له حبه لفرنسا ووفاءه لبائيس» ويتخيل نفسه «ألمانيا» موضوع نقمة فرنسا

والخلفاء . وتجسم له باريس في صورة «صديقتة الحائنة» الين . . . التي «جذبت حقه ونسيت مودته» . (ص ١٤١) ويرى نفسه في صراع مرير مع تلك القوى التي دست له وأججت على نفيه - كما يتخيل - إلى المغرب الأقصى . «أليست مصر أولى بي . . . ! إن في مصر حيدة وإن في فرنسا الين ، وجوار حيدة على بنضها لي أمون علي من جوار الين ، فان حيدة لم تزل علي ، ولم تكذ لي . . . » (ص ١٤٣) وهكذا يهبط «الأديب» إلى الاعماق والظلام . ينطفيء سراج العقل وينتهي الصراع ويفقد الفشل في التوفيق بين الأضداد مضمونه ومحتواه .

١) أنظر صلاح عبد الصبور «ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟» القلمرة ١٩٦٨ .  
٢) رواية «أديب» هي أحسن روايات طه حسين وأقربها إلى الفن القصصي . لأنها استطاعت أن تغفل عن قيود أسلوب طه حسين غير الروائي . لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يخفى تحت زينة حسيه . وكانت شخصياتها الحقيقية الواقعية أكثر من أن تتغلف بأموالها موبسلي أسلوب طه حسين . (ص ١٥)

٣) تشير أرقام السنين إلى تاريخ النشر في صورة كتاب . ولكن الكثير من مؤلفات طه حسين قد نشر قبل ذلك في المجلات والرواج إلى تاريخ النشر الأول ضروري لدراسة ظروف نشأة هذه الأعمال ، وفي التالي نستقدم «لمحة» أديب» التي نشرت في سلسلة «كتب الصبيح» بالقاهرة ، يناير ١٩٥٣ ، وأرقام الصفحات بين الأقواس تشير إلى هذه الطمة .

٤) تدرج دار المرفوف حتى الآن قصة «أديب» ضمن مؤلفات طه حسين «في التراجم والسيرة» ، وتقديمها كالتالي : «ذكريات طريقة للدكتور طه حسين ، صور فيها نعمة على لسان أديب مولع بالتشريف الذاتي . . . »

٥) أنظر كذلك «الأيام» الجزء الثالث ، ص ٧٥ - ٧٧ ، ٩٤ - ٩٨ .

٦) يخبر طه حسين كذلك في مقدمة «أديب» إلى ظروف نشأة الكتاب ، فهو يروي كتابه إلى صديق ، ويقول :  
«لذلك كنت أول المعرّين لي حين أخرجني الجحود من الجلجلة وأول المبتهين لي حين ودني العدل إليها . . . » (ص ٤) .

٧) مثال ذلك كتاب صلاح الدين ذهني «مصر بين الاحتلال والثورة» (للشاعرة ١٩٣٩) . فهو يأخذ كتابي «عيسى بن هشام» للمولوي و«عودة الروح» لترويق الحكيم كمصادر تاريخية (أو «كشي» ، بين التاريخ والأدب» كما يقول) ليستطلي منها صورة مصر في «عهد الاحتلال» وفي «عهد الثورة» (الجزء ١٩١٩) .

٨) أنظر : سير القنطري ، «ذكرى طه حسين» (قرأ ٢٨٨) ، ١٩٧٤ ، ص ١١١ - ١٣٧ .

تحلل سير القنطري المؤثرات الذاتية في عوالات طه حسين القصصية ، وتشير بوجه خاص إلى طغيان شخصية المعلم على شخصية القاص : «شعوره ، عقائره ووعيته هي أن يلم ويصط تدخّل في فنية مؤلفاته الروائية إلى حد بعيد . . . » (ص ١٥٩) .

وتشير آخر فطه حسين حاضره على الدوام في مؤلفاته الروائية وفيه الروائية ، ولذا كالت صورة للدكتور والأيام صورة «الرسائل» أيضاً وسندوا إلى طرق هذا الموضوع فيما بعد .

وعلى نحو مشابه نستطيع القول أن رفة ترويق الحكيم في حزم نفسه في قالب صيغه تطنس على عوارقه القصصية في «صنفور من الشرق» وتؤثر بوصوح في بنية أعماله الفنية .

صلاح عبد الصبور

## مأساة الحلاج حوار الحلاج مع الشبلي

• بيت الحلاج •

«الحلاج وسديقه الشبلي يتحدثان . وقد ارتدى كل منهما خرقه الصوفية . شيخان في أواخر العمر»

الشبلي ،

... يا حلاج اسمع قلبي مولاي ؟

لسنا من أمل الدنيا ، حتى تلبينا الدنيا

أسرعنا لله الخطو المجلان ، فلما أحنأنا الشوق الفلدان

طرنا بجناحين

ولسنا أهداب النور

هل نبصر عندئذ من قلب غماتنا الفضة

إلا أشباحاً حائلة تذوي في وهج العرفان

وظلالاً زائلة لا تمسكها الأجفان

الحلاج ،

لكن ... يا أخلص أصحابي ، تبثني ...

كيف أميت النور بعيني

هذي الشمس المبهوسة في ثيابت الأيام

تأثقل كل صباح ، ثم تنفض عن عينيها النوم

ومع النوم ، الشفقة

وتواصل رحلتنا الوحشية فوق الطرقات

فوق الساحات ، الحانات ، للارساتات ، الحمامات

وتجتمع من دنيا محترقة

بأصابها الجمرات النارية

صوراً ، وأشباحاً ، تسج منها قصصاً يجري في لحمتها وسدناها الدم

في كل مساء تمشع عيني بها

توقظني من سبات الوجد

وتعود الى الحبس المظلم

قل لي يا شبلي

أأنا أرمد ؟

الشبلي ،

لا ، بل حدثت الى الشمس

وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن

ولذا ، فأنا أؤرخي أجفاني في قلبي

وأسدق فيه ، فأسد

وأرى في قلبي أشجاراً ، وثماراً

وملائكة ، ومصلين ، وأقماراً

وشمساً خضراء وصفراء وأنبهاراً

وجولهر من ذهب ، وكوزاً ، من ياقوت

ودفائن وتصاوير

كل في أعلى سمته

أو في أبيه حياته

الحلاج ،

هل تدري يا شبلي الطيب

لم نور رمي قلبك ؟

الشبلي ،

هذا حاله يا حلاج

إن تحدثني ومماذا أعتقت أن ينظر في بالك

أن تحصى ما يلقي عبث من نعمة مولاه

لكن لا تسألني أيضاً ... ما يدريني ؟

أحوال الصوفيين مواهب

الحلاج ،

لا ، اني أشرح لك

لماذا يختار الرحمن شخصاً من خلقه

ليفرق فيهم أقبلاً من نوره

هذا ، ليكونوا مزيان الكون الممثل

ويحيضوا نوراً الله على فقراء القلب

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة

لا ينقص نور المؤمنين إذا ما فاض على الفقراء

الشر استول في ملكوت الله  
حدثنني . . كيف أغض العين عن الدنيا  
إلا أن يظلم قلبي ؟

الشيلي ،  
مهلاً . . مهلاً  
بل أنت الآن على حالة أن يظلم قلبك

الملاح ،  
لا ، بل إني أتوّر من رأسي حتى قدمي

الشيلي ،  
صمتاً ، وإليك جوابك كي ترتد إلى نفسك  
هل تسألني من ذا صنع الفقر ؟  
من ألقى في عين الفقراء ؟  
كلست تفزع من معناها  
وإليك جواب سؤالك :  
الظلم . . .

هل تسألني من ذا صنع القيد للملعون ، وأثبتت سوطاً فسي  
كف الشرطي ؟

وإليك جواب سؤالك ؟  
الظلم  
هل تسألني من ذا صنع الاستعباد ؟  
الظلم . . .

لكني ألقى في وجهك  
بسؤال مثل سؤالك  
قل : من صنع الموت ؟  
قل : من صنع العلة والداء ؟  
قل : من وسم المجرمين ؟  
والمسروعين ؟

قل : من سمل العميان ؟  
من مد أصابعه في آذان الصم ؟  
من شد لسان الحكم ؟  
من سود وجه السود ؟  
من صفّر وجه الصفر ؟  
من ألقاها في هذي الدنيا مأسورين

الشيلي ،  
لا ، يا حلاج  
إني أتحش أن أعبط للناس  
قد أبسط أجناتي فوق الدنيا  
فأرى ، يسراها ، أتمنى التعمى واليسرى  
وأرى ، عسراها ، أتوقى العسرى  
ويبعوث النور بقلبي

الملاح ،  
هبتا جأيتنا الدنيا  
ما نصنع عندئذ بالشر ؟

الشيلي ،  
الشر  
ماذا تعني بالشر ؟

الملاح ،  
فقر الفقراء  
جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج ألقاظ لا أوقس منهاها  
أحياناً أقرأ فيها  
«ها أنت تراني  
لكن تخشى أن تبصرني  
لنن الديان نفاقك»

أحياناً أقرأ فيها  
«في عينك يذوي إغفاق ، تخشى أن يفضح زهوك  
ليساحك الرحمن»  
قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتلّم  
أماماً ، يملأ قلبي غوغاً ، يعني روعي فرعاً وندامه  
فهي العين المرخاة الهدب  
فوق استغفام جارح  
« أين الله » . . ؟

والمسجونون للمفسودون يسوقهمسو شرطي مذهوب اللب  
قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه  
من فوق ظنور للمسجونين الصرعى قد رفضه  
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية  
تخذتهم قروباب من  
دون الله عبيداً مشخياً  
يا شيلي





دينو كاتلاري ، من مأساة الحلاج ، مأخوذ من هربرت ملتون ، موت الحلاج ، مطبعة جامعة نورث دام ١٩٧٩ .

لنفس بمشرنا ، ونشاك بمعلمنا  
نتنفس أبيض رائحة مضاعفة من رجيم حلق الموتى  
الموتى الأحياء المقتولين القتلة  
الكذابين الخوارجين ، لصوص الأطفال ومتنهيكي الحرمات ،  
وتجار الدم

وزناة الليل وقوادى القرباء  
وجبة بيوت المال  
ومرايبي الأسواق وبياني الخمير  
من ألقانا بمد الصفو النوراني  
في هذا الماخور الطالع  
من . . من ؟  
الحلاج ،  
لا . . لا . . لا أجزؤ  
أتريد تقول . .  
لا . . لا . .  
لا تملأ نفسي شكاً يا شبلي  
الغبي ،  
بل اني أملأها علماً وبقيناً  
يا حلاج  
الشر قديم في الكون  
الشر أريد بمن في الكون  
كي يعرف ربي من ينجو من يتردى  
وعليتنا أن يتدبر كل منا درب خلاصه  
فأذا صادفت الدرب فسر فيه  
واجمله سراً ، لا تفضح سرك

المُحَلِّج :

يا شيلي

دعني أتأمل فيما قد قلت الآن

ها أنت تزلزلني في داري

والسوق يرزلني إن أترك داري

كلساتك تجذبني يمنه . . .

وعيونني تجذبني يسره . . .

«مناد ينادي بالخارج»

ابراهيم :

هل أدخل يا شيلي ؟

المُحَلِّج :

ما أجل خلوة ووحينا يا شيلي

ما أحل أن تتكاشف . لكن الأيام حنينه

ومواجدها لا تنفد

فليشدنا ابراهيم

هل تمره ، شلب من أهل الله . . .

الشلي :

وأشبه

المُحَلِّج :

أدخل يا ابراهيم

«يدخل ابراهيم بن لائق . مزيج الخاطر مسرعا»

المُحَلِّج :

ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك

هديء من روعك ، قالدنيا عند الشيلي

في خير ما دمتا في خير

ابراهيم :

ما أصبحنا في خير بعد الآن

قد كنت أזור اليوم القاضي أين سرج

نبأني أن ولاء الأمر يظنون بك السوء . . .

المُحَلِّج :

يي يا ابراهيم ؟ . . .

ابراهيم :

. . . ويقولون

هذا رجل يلغو في أمر الحكم

ويؤال أحقاد العامة

ورجائي أن أنبيك رجاءه

بالحيلة والكتمان

المُحَلِّج :

ماذا تفعلوا مني ؟

أترى تفعلوا مني أمي أتحدث في خلصائي

وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة

هل تصلح إلا صلاحه

فاذا وليتم لا تتسوا أن تفعلوا خمر السلطة

في أكوالب العدل ؟

أترى تفعلوا مني تدبير رأيي في أمر الناس

إذ أشهدهم يمضون إلى الموت

لكن توجيههم للموت يباعدهم عن رب الموت

ابراهيم :

زعموا أن قد أرسلت رسائل سرية

لأبي بكر الماذرائي ، والطولوني ، ولحميد القنائي

وسلهم من يطلع للسلطة

المُحَلِّج :

هم بعض وجوه الأمة

وهو أيضاً خلصائي ، أحبابي

وعدوني إن ملكوا الأمر

أن تحلوا سيرتهم ويفعوا عن سقط الفعل

أن يعطوا الناس حقوق الناس على الحكم

فتجاولهم بحقوق الحكم على الناس

هم زهرة آمالي في هذا العالم يا ابراهيم

ولهذا أروهم من خطراتي ، وأنديهم برقيق القول

الشيلي :

يا حلاج

لا أدري للصوفي صدقاً إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا  
وأنشيد الوجد المشبوب ولعلات الذل  
وفتح المحبوب بنور الوصل  
فاذا ثقلت في جنبه الوحدة  
فيلزم أهل الخرقه . أبناء الفاقة  
من قنعوا باليأس عن الآمال  
طرحوا الإنكار ببحر التسليم  
حجبوا عن أعينهم هم الرؤية  
قرأوا ما لم تره العين  
قل لي . يا حلاج  
لو ثققت بأن وجوه الأمة عن تعرف  
إن ولّوا ظلوا أهل موده ؟

الحلاج ،  
لا يعني أن يرعوا ودي أو ينسوه  
يعني أن يرعوا كلماتي

الشبي ،  
بل ما يدريك بأنهم إن ولّوا لم تسكرهم عمر السلطة  
وبأنهم ما اتفوا حولك  
إلا لكرهتهم من دبر لك

الحلاج ،  
قد رنك إذن . لكن كلماتي ما خابت  
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع  
تحدّر منها كلماتي في القلب  
وقلوب تصنع من الفاطي قدره  
وتشدّ بها عَصَب الأذرع  
ومواكب تمشي نحو النور . ولا ترجع

الا أن تسقي بلباح الشمس  
روح الانسان المقهور للوجع

ابراهيم ،  
مولاي  
أخشي أن يدركك الكيد العظام  
ماذا توي . . ؟

الحلاج ،  
ما يرصاه الرحمن لمخلوق في صورته . ذي روح متصف بصفاته  
ابراهيم ،  
هل يقصد مولاي خراسان  
ويظل بها حتى يبدأ عنه السعي المحموم ؟

الحلاج ،  
خراسان . . خراسان  
لينور قلبك دبي ، يا ابراهيم  
أخراسان . . اللجنة  
كي يتقصدها من أفضته الدنيا ؟  
هل ثمت عدل وصفاء بخراسان  
كي يتقصدها من أضرعه الظلم ؟

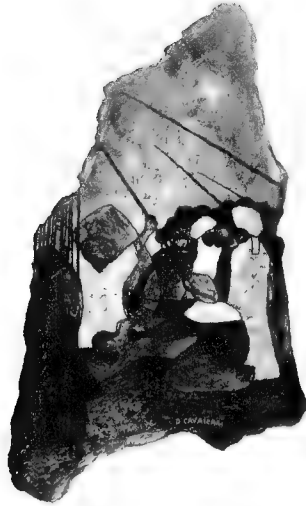
ابراهيم ،  
يا مولاي  
الظلم بكل مكان  
والجنة آخر سعي الانسان  
لا أول سعيه  
ها أنت وحيد ، شيخ مجهول . أفتذاك التطواف في أرجاء الدنيا طلباً  
للفطنة

ورجعت لتلقي الحق يسود بكل مكان  
يتحرش بك . .  
آلاف الحق . . آلاف الآلاف  
أعدوك كثر يا مولاي !

الحلاج ،  
لكن صحابي أكثر من أعدائي

ابراهيم ،  
لا أبصر مخلوقاً منهم يا مولاي  
الا شيخي الشبلي . . وأنا  
وكلاهما مسكين يتحسس خطوه

الحلاج ،  
أصحابي أكثر من أن تحصيهم يا ابراهيم  
أصحابي آيات القرآن وأحرفه



دينو كاتلاري ، من مأساة الحلاج ، مأخوذ من حريرت ماسون : موت الحلاج ، مطبعة جامعة تورندام ١٩٧٩ .

الحلاج ،

يا ولدي ، كم أخطأت الفهم !  
لا أطلب من ربي أن يصنع معجزة ، بل أن يعطيني جلدًا  
كي أدرك أسحلي عنده

ابراهيم ،

يا مولاي  
خوفي لا يسعني أن أفهمك  
هل تأذن لي أن أذهب للماذناتي

كلمات المحزون المجهود على جبل الزيتون  
أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون  
فرسان الجبل الباق ذرو الأتواب المحضراء  
آلاف المظلومين المتكسرين

ابراهيم

يا مولاي

في عصر ملتك ، قل ، وضنين  
لن يصنع ربي خلقة أو معجزة ، كي ينقذ جيلًا من هلكي  
قد ماتوا قبل الموت



ديو كاللازي ، من مؤسسة الملاج ، مأخوذ من هيريت ماسون ، موت الملاج ، مطبعة جامعة نورث دام ١٩٧٩

استرشدہ فیما نفعل ؟

الملاج ،

بل تسأل قلبك ١

ابراهيم ،

بل ، تأذن لي ، ولك الفضل

الملاج ،

اذهب ، قل له

يرجوك الملاج

أن تحفظه في قلبك

ابراهيم ،

رجل طيب . . .

ويحبك

الملاح ،

يقصه هذا عني  
أحياناً بخطي، شبل الحب  
ويحب الله بشخصي

الشيلي ،

لُومَلت ، وما صرّحت ، فماذا تنوي ؟

الملاح ،

هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي . .

لما أعطانا الحُرقة والعبد ؟

« يا ولدي . . .

الحب الصادق

موت العاشق

حتى يسيا في المعشوق

لا حب إذا لم تخلع أوصافك

حتى تصف بأوصافه »

ولما قُوي أن يكمل حبي لله

أن أخلع لوصائي في أوصافه

أنا إنسان يضئني الفكر ويعروني الخوف

أنا إنسان يظلمُ للعدل ويقعدني حقيق الخطو

فأعزني خطوك يا محبوبي

ثَبَّتْ قلبي يا محبوبي

وشغيني في صدق الرغبة والليل

قلبي للثقل

ودموعي في الليل

سأخوض في طرق الله

ربانياً حتى أفتي فيه

فيعد يديه . يأخذني من نفسي

هل تسألني لماذا أنوي ؟

أنوي أن أزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربي

الله قوي ، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله يقول يا أبناء الله

كونوا مثله .

الله عزيز يا أبناء الله

الشيلي ،

خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت شوب الصوفي عن الناس

ابراهيم ،

ماذا تمنني . . ؟

الملاح ،

لو أحببني في الله

بدلاً من حب البسي في

لم يفرح ، لم ينصحي بالهجرة لخراسان

الشيلي ،

هذا حق

لا أنصح بخراسان

قل لي يا حلاج

هل ما اشتقت إلى الحج ؟

الملاح ،

الحج . . .

هل أوقد قلبي ناراً إلا الحج ؟

هل أنصح قلبي إلا وقد الصمراء وسمي الرمضاء

والصوم إلي أن أغني الجسم التاحل في جذع النخلة

في أرض مدينته الخضراء

ولدت كلمات الله هناك بقلبي المثقل

فأتيت بها ، طوّفت بأرض الناس

عن فتنة طلمتها أقصو أطراف شياي شيئاً

حتى لا يبههم حسن الحمل ،

فيظنون بي السوء ، ويتمنون يقيني

يا شيلي

أنا لم أكشف عن ظلمة حالي بعد

والحج سيلقي في قلبي حملاً آخر

لا . . لا . . قلبي لم يفرغ بعد

الملاحه  
 تمنى هذي الحفره  
 ان كانت قيدا في اطرافني  
 يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء  
 حتى لا يسمع احابي كلامي  
 فانا اجفوها اخلصها . . يا شيخ  
 ان كنت شارة ذل ومهانة  
 رمزا يفضح لنا جمنا فخر الروح الى قعر اللال  
 فانا اجفوها ، اخلصها ، يا شيخ  
 ان كنت سترأ منسوجاً من ايتنا

كي يحجبنا عن عين الناس ، ضجيج عن عين الله  
 فانا اجفوها ، اخلصها ، يا شيخ  
 هذا وب شد  
 هذا ثوبك  
 وشعار عيودنا لك  
 وانا اجفوه ، اخلصه في مرصاتك  
 يا وب شد  
 يا وب شد  
 «يطلع الحفره»  
 (مستار)

## Salah Abd as-Sabur · Die Tragädie des Halladsch

### *Halladsch und Schibli im Gespräch*

*Haas des Halladsch. Halladsch und sein Freund Schibli im Gespräch, zwei hochbetagte Männer. Sie tragen das Flickengewand der Sufis.*

**Schibli:** Halladsch, höre meine Worte!  
 Wir sind nicht von dieser Welt, daß sie uns in ihren Bann schlägt.  
 Wir strebten mit eiligen Schritten zu Gott. Als uns das ungestillte Verlangen bedrängte,  
 erhoben wir uns mit Flügeln  
 und berührten die Strahlen des Lichts.  
 Schauen wir nun aus der Mitte unserer silbernen Wolke  
 mehr als verlassende Schatten, vergehend in der Glut der Erkenntnis,  
 dahinschwindende Schatten, die die Augen kaum erfassen?

**Halladsch:** Aber . . . treuester Freund, sag mir,  
 wie kann ich das Licht meiner Augen auslöschen?  
 Die Sonne, gefangen in den Falten der Tage,  
 erhebt sich mühsam jeden Morgen und wischt sich den Schlaf aus den Augen  
 und mit dem Schlaf das Mitleid.  
 Sie setzt ihre unbarmherzige Reise fort über die Straßen,  
 die Plätze, die Karawansereien, die Hospitäler, die Badehäuser,  
 sie sammelt aus einer brennenden Welt  
 mit ihren roten brennenden Fingern  
 Bilder und Schatten und webt daraus Gestalten,  
 in deren Adern das Blut fließt.  
 Jeden Abend fährt sie mir damit über die Augen,  
 schreckt mich aus den Höhen der Extase  
 und kehrt in das dunkle Gefängnis zurück.  
 Sag mir, Schibli,  
 sind meine Augen krank?

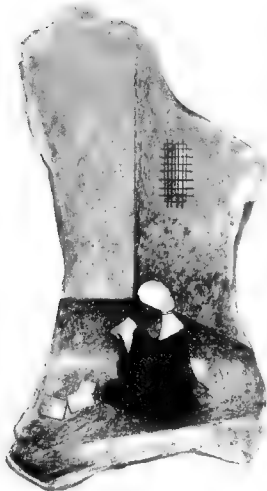
**Schibli:** Nein, du blicktest in die Sonne,  
 aber wir haben das innere Licht zu schauen.  
 Deshalb senke ich meine Lider,  
 schaue in mein Herz, und das Glück wird mir zuteil.

- In meinem Herzen sehe ich Bäume und Früchte,  
Engel und Beter, Monde  
und Sonnen, grüne und gelbe, Flüsse  
und Juwelen und Geschmeide aus Rubinen,  
Schätze und Gemälde,  
ein jedes in seiner höchsten Vollendung  
und in seiner schönsten Form.
- Halladsch:* Weißt du, mein guter Scheich,  
wofür Gott dein Herz erleuchtet hat?
- Schibli:* Das ist mein Geschick, Halladsch,  
beneide mich nicht!  
Unsere Bruderschaft verhüte, daß dir einfiele,  
aufzurechnen, was ein Knecht von der Gnade seines Herrn empfängt.  
Aber frag' mich auch nicht ... wie soll ich es wissen?  
Die Erfahrungen der Sufis sind Gnade.
- Halladsch:* Nein, ich erkläre dir,  
warum der Barmherzige unter seinen Geschöpfen einige erwählt  
und sie mit seinem Licht beschenkt:  
sie sollen dieser kranken Welt die Waage halten  
und die stumpfen Herzens sind, mit dem Licht Gottes erfüllen.  
Nimmt das Licht Gottes nicht ab, wenn es auf die Reichen scheint,  
so auch nicht das Licht der Begnadeten, wenn es auf die Armen fällt.
- Schibli:* Nein, Halladsch,  
ich fürchte mich, zu den Leuten herabzusteigen,  
ich fürchte, ich könnte einen Blick auf die Welt werfen,  
ihre Fülle sehen und mir Reichtum und Überfluß wünschen,  
ich könnte ihre Not sehen und mich vor der Not schützen wollen,  
ich fürchte, es stürbe das Licht in meinem Herzen.
- Halladsch:* Und haben wir der Welt den Rücken gekehrt,  
was tun wir dann mit dem Bösen?
- Schibli:* Dem Bösen?  
Was meinst du mit dem Bösen?
- Halladsch:* Die Armut der Armen,  
den Hunger der Hungrigen; in ihren Augen flackern Worte, deren Bedeutung ich nicht erfasse.  
Manchmal lese ich in ihren Augen:  
„Du siehst mich,  
aber du fürchtest dich, mich anzublicken.  
Der Herr verfluche deine Heuchelei!“  
Manchmal lese ich in ihren Augen:  
„In deinem Blick erstirbt das Mitleid,  
du fürchtest dich, es könnte deinen Hochmut verraten!  
Gott verzeihe dir!“  
Ich weine dann wohl, ich leide,  
was aber mein Herz erschauern läßt und mein Innerstes mit Schrecken und Reue füllt,  
ist das Auge mit dem gesenkten Lid,  
gesenkt über eine bittere Frage:  
„Wo ist Gott?“  
Die gefesselten Gefangenen treibt ein Wächter besinnungslos an,  
drohend hält er eine Peitsche in seiner Hand,  
er weiß nicht, wer sie in seine Hand legte,  
wer ihn über die niedergebeugten Gefangenen erhob.  
Männer und Frauen haben die Freiheit verloren.  
Selbstherrliche Herren machten sie zu Sklaven.  
Das Böse hat sich der Welt bemächtigt.  
Sag mir ... wie kann ich die Augen vor dieser Welt schließen,  
ohne daß mein Herz finster wird?
- Schibli:* Vorsicht ... Vorsicht!  
Du bist schon nahe daran, daß sich dein Herz verfinstert.



*Halladsch* Im Gegenteil, mich erfüllt das Licht ganz und gar.  
*Schibli:* Schweig! Hier ist die Antwort, damit du zu dir selbst findest.  
 Du fragst mich: Wer hat die Armut geschaffen?  
 Wer hat den Augen der Armen den Ausdruck verliehen, der dich erschreckt?  
 Und hier ist die Antwort auf deine Frage:  
 die Ungerechtigkeit.  
 Du fragst mich: Wer hat die Verfluchten Fesseln geschmiedet?  
 Wer hat dem Büttel die Peitsche in die Hand gegeben?  
 Hier ist die Antwort auf deine Frage:  
 die Ungerechtigkeit.  
 Du fragst mich: Wer hat die Sklaverei unter die Menschen gebracht?  
 Die Ungerechtigkeit.  
 Nun frage ich dich, wie du mich gefragt hast:  
 Sag, wer hat den Tod erschaffen?  
 Sag, wer hat Krankheit und Gebrechen gesät?  
 Sag, wer hat die Aussätzigen gebrandmarkt  
 und die Epileptiker?  
 Sag, wer hat die Augen der Blinden blind gemacht?  
 Wer hat die Ohren der Tauben durchstoßen?  
 Wer hat den Stummen die Zunge verstümmelt?  
 Wer hat die Schwarzen schwarz  
 und die Gelben gelb gemacht?  
 Wer hat uns hinausgestoßen unter die Gefangenen dieser Erde?  
 Beim Trinken verschlucken wir uns, und beim Essen schnürt es uns die Kehle zu.  
 Wir atmen den faulen Gestank, der aus den Kehlen der Toten strömt.  
 Die Toten, die noch leben, und die Ermordeten, die selbst Mörder sind,  
 die Lügner, die Verräter, die Kindesentführer, die Schänder des Heiligen, die Blutsauger,  
 die Ehebrecher der Nacht,  
 die Zuhälter der eigenen Verwandtschaft,  
 die Steuereintreiber,  
 die Wucherer auf den Märkten und die Drogenhändler.  
 Wer hat uns aus der himmlischen Eintracht  
 in diese übelriechende Lasterhöhle geworfen?  
 Wer ... wer?  
*Halladsch:* Nein ... nein, ich wage es nicht.  
 Du möchtest sagen ...  
 Nein ... nein.  
 Sää keinen Zweifel in meiner Seele!  
*Schibli:* Nein, ich will ihr Wissen und Gewißheit geben,  
 Halladsch.  
 Das Böse ist alt in dieser Welt,  
 das Böse ist für die Bewohner dieser Welt gemacht,  
 damit der Herr erfährt, wer sich rettet und wer fällt.  
 Jeder hat den Weg seiner Erlösung zu finden.  
 Findest du den Weg, so geh ihn,  
 mach ihn zu deinem Geheimnis, verrate dein Geheimnis nicht!  
*Halladsch:* O Schibli,  
 laß mich das Gesagte überdenken.  
 Du störst mich in meinem Haus auf,  
 und der Markt stört mich auf, wenn ich mein Haus verlasse.  
 Deine Worte ziehen mich nach rechts,  
 und meine Augen ziehen mich nach links.  
 (Von draußen ruft jemand.)  
*Ibrahim:* Darf ich eintreten, mein Scheich?  
*Halladsch:* Wie wohltuend ist unsere Abgeschiedenheit, Schibli!  
 Wie wohltuend, daß wir uns einander offenbaren!  
 Aber die Tage vergehen, und unsere Sehnsucht ist unendlich.  
 Laß Ibrahim zu uns kommen!  
 Kennst du ihn? Ein junger Mann auf dem Wege Gottes.

- Schibli:* Ich liebe ihn.
- Halladsch:* Tritt ein, Ibrahim!  
(Ibrahim ibn Fatik tritt ein, aufgewühlt und in großer Eile.)
- Halladsch:* Was hat dein Herz, daß dein Gesicht es verrät?  
Fasse dich! Für Schibli geht es der Welt gut,  
solange es uns gut geht.
- Ibrahim:* Um uns ist es nicht mehr gut bestellt.  
Als ich heute den Richter Ibn Suradsch besuchte,  
vertraute er mir an, daß die Obrigkeit dich verdächtigt.
- Halladsch:* Mich verdächtigt, Ibrahim?
- Ibrahim:* ... sie sagen:  
Das ist ein Mann, der übel von den Herrschern redet  
und den Haß des Volkes anstachelt.  
Er übertrug mir seine Bitte:  
Sei vorsichtig und schweige!
- Halladsch:* Weshalb grollen sie mir?  
Sie grollen mir, weil ich mit meinen Freunden spreche  
und ihnen sage, daß der Wali das Herz der islamischen Gemeinschaft ist.  
Kann sie rechtschaffen sein ohne seine Rechtschaffenheit?  
Steht ihr der Gemeinschaft vor, so vergeßt nicht, den Wein der Macht in die Becher der Gerechtigkeit zu gießen.  
Grollen sie mir etwa, weil ich mir Gedanken mache,  
weil ich sehe, daß die Leute dem Tode zustreben,  
und, indem sie dem Tod zustreben, sich vom Herrn über den Tod entfernen!
- Ibrahim:* Sie behaupten, du hast geheime Botschaften geschickt  
an Abu Bakr al-Madhira'i, at-Tuluni, Hamd al-Qana'i  
und andere, die nach der Macht trachten.
- Halladsch:* Sie sind führende Männer der Gemeinschaft,  
meine Freunde, meine Getreuen.  
Sie versprochen: herrschten sie über die Leute,  
führten sie ein tadelloses Leben und erhoben sich über die gemeine Tat.  
Sie würden den Leuten ihre Rechte gewähren  
und die Leute ihnen ihre Rechte.  
Sie sind meine Hoffnung in dieser Welt, Ibrahim,  
deshalb stille ich ihren Durst mit meinen Gedanken und erfrische sie mit meinen milden Worten.
- Schibli:* Für den Sufi weiß ich keinen anderen Freund als die Zwiesprache in der Nacht  
und das Weinen aus Angst vor der Welt,  
die Gesänge des Verlangens, die Wehrufe der Erniedrigung  
und die Offenbarung des Geliebten in der Vereinigung.  
Bedrückt ihn die Einsamkeit,  
soll er sich zu den Sufis gesellen, den Söhnen der Armut,  
die in der Hoffnungslosigkeit Genüge finden,  
die jeden Zweifel wegwerfen in das Meer der Unterwerfung.  
Sie befreiten ihre Augen von der Sorge des Sehens  
und sahen, was kein Auge gesehen hat.  
Sag mir, Halladsch,  
bist du dessen gewiß, daß deine Freunde, die führenden Männer der Gemeinschaft,  
Freunde bleiben, wenn sie zur Herrschaft gelangen?
- Halladsch:* Es kümmert mich nicht, ob sie meine Freundschaft gedenken oder sie vergessen,  
sondern, ob sie meine Worte beachten.
- Schibli:* Was gibt dir die Gewißheit, daß sie sich als Herrscher nicht am Wein der Macht berauschen,  
daß sie sich nicht nur deshalb um dich geschart haben,  
weil sie den hassen, der dich verfolgt?
- Halladsch:* Dann bin ich fehlgegangen, nicht meine Worte.  
Es werden Menschen kommen, die hören und nachdenken.  
Meine Worte werden ihr Herz erreichen.  
Meine Worte werden in ihnen eine Kraft freisetzen  
und ihre Arme stärken.



دينار كالاوي ، من مملكة الحلاج ، مأخوذ من هيريت ماسون ، موت الحلاج ، مطبعة جامعة تورندام ١٩٧٩ .

Scharen von Menschen werden dem Licht entgegenschreiten und nicht kehrtmachen,  
ehe sie die Sehnsucht der Niedergedrückten und Leidenden  
mit dem Balsam der Sonne gestillt haben.

*Ibrahim:* Herr,  
ich fürchte, daß du ein Opfer der Bosheit wirst.  
Was hast du vor?

*Halladsch:* Was Gott von seinem Geschöpf erwartet, das nach ihm geformt ist.

*Ibrahim:* Sollte sich mein Herr nicht nach Chorasan begeben  
und dort bleiben, bis sich die Aufregung gelegt hat?

*Halladsch:* Chorasan ... Chorasan,  
Gott erleuchte dein Herz, Ibrahim!  
Ist Chorasan denn das Paradies,  
daß der dahin strebt, den die Welt bedrückt?  
Gibt es etwa Gerechtigkeit und Frieden in Chorasan,  
daß der dahin strebt, den das Unrecht krankgemacht hat?

*Ibrahim:* Herr,  
das Unrecht findet sich an jedem Ort.  
Das Paradies ist das letzte Ziel des Menschen,  
nicht sein erstes Verlangen.

Sieh, du bist allein, ein erschöpfter Greis.  
 Das Umherziehen in der weiten Welt auf der Suche nach Erkenntnis hat dich ermattet.  
 Du kehrtest zurück, um zu finden, daß die Dummheit an allen Orten herrscht.  
 Sie stellt sich dir in den Weg.  
 Tausende von Narren Abertausende,  
 deine Feinde sind zahllos, Herr!

*Halladsch:* Aber meine Freunde sind zahlreicher als meine Feinde.

*Ibrahim:* Ich sehe keinen, Herr,  
 außer meinem Scheich Schibli und mir,  
 beide arm, mit tastendem Schritt.

*Halladsch:* Meine Freunde sind zahllos, Ibrahim:  
 meine Freunde sind die Verse und Buchstaben des Koran,  
 die Trauer des Verlassenen am Ölberg,  
 die Toten, die leben, – die Märtyrer, die das Heil erlangten,  
 die grüngleideten Ritter auf den gescheckten Pferden,  
 Tausende von Unterdrückten und Niedergeschlagenen.

*Ibrahim:* O Herr!  
 In dieser von Sinnen geratenen, trostlosen Zeit  
 wird der Herr kein Zeichen oder Wunder geschehen lassen,  
 um die Menschen vor dem Verderben zu retten.  
 Sie sind tot, noch bevor sie gestorben sind.

*Halladsch:* Mein Sohn, wie fehlst du gehst!  
 Ich bitte den Herrn nicht um Wunder, sondern um Kraft,  
 daß ich zu meinen Freunden gelange, die bei ihm sind.

*Ibrahim:* Herr, Angst macht es mir schwer, dich zu verstehen.  
 Gestatte mir, al-Madhirra'i aufzusuchen,  
 um bei ihm Rat zu holen!

*Halladsch:* Frage dein Herz!

*Ibrahim:* Ich bitte dich, gestatte es mir!

*Halladsch:* Geh und sag ihm:  
 Halladsch bittet dich,  
 ihn in deinem Herzen zu bewahren.  
*(Ibrahim geht.)*

*Schibli:* Ein guter Mensch...  
 Er liebt dich.

*Halladsch:* Das führt ihn von mir fort.  
 Manchmal verfehlt er die Wege der Liebe  
 und liebt Gott in meiner Person.

*Schibli:* Wie meinst du das?

*Halladsch:* Liebt er mich in seiner Liebe zu Gott,  
 statt Gott nur in mir zu lieben,  
 wäre er ohne Furcht und hätte mir nicht zur Flucht nach Chorasán geraten.

*Schibli:* Das ist richtig,  
 ich rate von Chorasán ab.  
 Halladsch,  
 verlangt es dich nicht nach der Pilgerfahrt?

*Halladsch:* Die Pilgerfahrt...  
 Hat je etwas anderes mein Herz entzückt?  
 War es nicht das Wandern im glühenden Sand der Wüste, das mein Herz zur Reife brachte!  
 Und das Fasten, bis der ausgezehnte Körper am Stamm einer Palme einschlief  
 auf dem Boden der grünen Stadt!  
 Dort gingen die Worte Gottes meinem übertollen Herzen auf.  
 Ich nahm sie mit, zog durch die Welt,  
 nur nach und nach enthüllte ich ihren Zauber,  
 auf daß der Glanz meines Geheimnisses die Menschen nicht blende,  
 auf daß sie mich nicht der Ketzerei verdächtigten.  
 O Schibli!  
 Ich habe meinen Zustand noch nicht enthüllt.  
 Die Pilgerfahrt würde meinem Herzen eine neue Bürde aufladen.

Nein, nein, mein Herz ist noch nicht frei.  
*Schibli:* Du sprichst in Andeutungen! Was hast du vor?  
*Halladsch:* Weißt du noch, was 'Amr al-Makkī sagte,  
als er uns das Gelübde abnahm und das Gewand gab:  
„Mein Sohn,  
die wahrhaftige Liebe  
ist der Tod des Liebenden,  
damit er im Geliebten lebe.  
Keine Liebe, ohne daß du deine Eigenschaften aufgibst  
und die des Geliebten annimmst.“  
Ich will, daß meine Liebe zu Gott sich vollendet  
und ich in ihm aufgehe.  
Aber ich bin verwirrt, Furcht ergreift mich.  
Stärke mein Herz, Geliebter!  
Ich lechze nach Gerechtigkeit, aber die Enge meiner Schritte lähmt mich.  
Verleihe mir deine Schritte, Geliebter!  
Zeuge für die Wahrhaftigkeit meines Verlangens!  
Mein schweres Herz...  
Meine Tränen in der Nacht...  
Ich will mich Gottes Wegen überlassen,  
auf ihn vertrauend, bis ich in ihm vergehe,  
bis er seine Hand ausstreckt und mich von mir selbst befreit.  
Du fragst mich, was ich vorhabe?  
Ich werde mich zu den Menschen begeben,  
ihnen von seinem Willen erzählen:  
Gott ist stark, ihr Söhne Gottes,  
seid wie er!  
Gott ist unermüdlich, ihr Söhne Gottes,  
seid wie er!  
Gott ist edelmütig, ihr Söhne...  
*Schibli:* Zügle deine Maßlosigkeit, Scheich!  
Du hast mit dem Kleid der Sufis den Menschen entsagt!  
*Halladsch:* Du meinst dies Flickengewand!  
Ist es eine Fessel, die mich festhält,  
im Hause, zwischen stummen Wänden,  
so daß meine Lieben meine Worte nicht hören,  
dann lasse ich es, ich lege es ab, Scheich!  
Ist es ein Zeichen für Erniedrigung und Verachtung,  
dafür, daß wir zu unserer Bedürftigkeit die geistige Verarmung hinzufügen,  
dann lasse ich es, ich lege es ab, Scheich!  
Ist es ein Schleier, gewoben aus unserem Selbst,  
daß er uns vor den Augen der Menschen verberge,  
so verbergen wir uns vor Gottes Augen,  
dann lasse ich es, ich lege es ab, Scheich!  
O Gott, sei mein Zeuge!  
Dies ist dein Kleid,  
das Zeichen unserer Ergebenheit vor dir.  
Ich lasse es, ich lege es mit deiner Billigung ab!  
O Gott, sei mein Zeuge!  
O Gott, sei mein Zeuge!  
*(Er zieht das Gewand aus.)*

*(Vorhang)*

*Aus dem Arabischen von Nagi Naguib und Stefan Reichmuth © Edition Orient, Berlin*

## Mohamed Belkheir

### Emigranten in Marokko

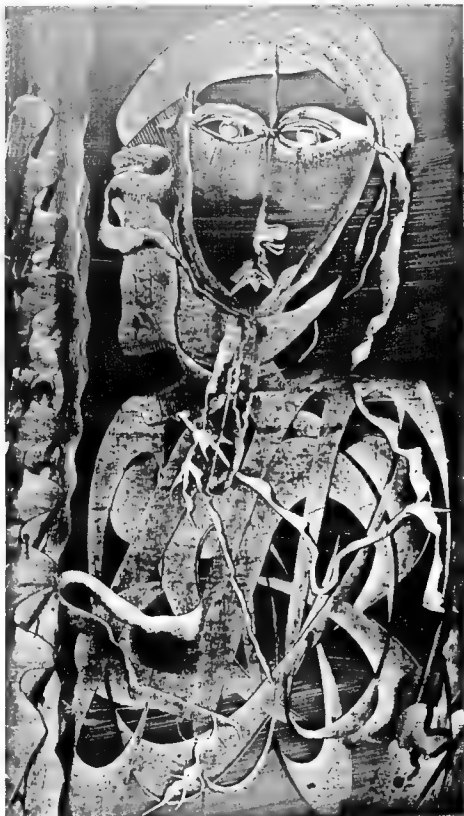
Hilf mir, Fürst aller Ritterschaft,  
der du die Geiseln der Christen in Freiheit setzt,  
Gott zuliebe, hilf mir.  
Sid Scheik, der Heilige der Heiligen, der Ritter.  
Weder mein Zustand, noch meine inständigen Bitten  
haben dich bewegt.  
Ich irre umher unter den Leuten, den sorglosen,  
unter Berbern, den Leuten von Guir und Tell.  
Ich werde ihr Hohngelächter sein, und du wirst ihre  
Vorwürfe empfangen.  
Sie sind fort, und ich bin geblieben,  
traurig, mich der Meinen erinnernd.  
Sobald die Nacht klar ist vom aufleuchtenden Mond,  
sobald Finsternis ist ohne Sterne...  
Ich erwarte von Gott, dass meine Zeit gekommen ist.  
Vergänglich ist das Glück der Mächtigen.  
Ich bin emigriert und bedaure nichts.  
Wer Zeugen hat, wird den Gruss sehen.  
Auf der Waage nimmst du das Mass.  
Wie immer der Preis ist, ich bin mehr wert.  
Seine Freiheit verkaufen, würde des Weisen Schande  
sein.  
Ich lebe jetzt im Lande Mulay Ali's,  
beschützt vom Heiligen und vom Sultan,  
dem Herrn des Westlichen Tors,  
des alten Marktes von Fez.  
Dort kauft man, sich der Sparsamkeit befeissigend  
und nichts vergeudend.  
Die hohe Stimme des Muezzins ruft  
über den Festungswall, wo alles tief schläft.  
Wassereimer. Waschungen. Es ist die Stunde des  
Gebets.  
Erwählt ist, wer sich rechtzeitig erhebt.  
So viele Opfergaben dem Heiligen!  
Geschmückte Kamelhengste, gewebte Mäntel,  
schnellfüßige Kamelstuten. Roter Widerschein.  
Geifernde Kamele, die Halschmuck tragen.  
So viele im Vortrupp, so viele Zurückgebliebene,  
So viel Freude, so viel Leid.  
Vorn berühren sich die Füsse im Marsch,  
Die hinten stützen sie sich im Schritt.  
Ihre Freude verwandelt sich, Schritt für Schritt, in  
Lauf.  
Auf den Flanken weisse und graue Flecken.  
Geschmückte Sattel, volle Mähnen.  
Ich bin allein, fern den Meinen.  
Hinter dem Federbusch sind die Reiter verschwunden.  
Ksel und Filali, die Berge, sind sie vergleichbar?

Kaun. Der treue Vogel kommt aus dem Hintergrund.  
Die Nahrung des Armen bei Anbruch der Nacht.  
Die Esel bringen die Mahlzeit.  
Hier unten lasse ich meine Pferde zur Erde gleiten,  
und meine Rüstung erwartet die Ankunft der Gum-  
Reuter.  
In lebhafter Haltung folgen die Gruppen der Reiter  
zum Rhythmus der wiederholten Salven, Wolken von  
Barud.  
Der Rauch berauscht mich  
und mein Pferd wendet sich schnell, ein illuminiertes  
Tänzer.

### Und ob mich Kheira vergisst?

Taube, scheckige Flügel, ich rufe dich,  
gib ihm meine Nachricht, und ich komme wieder.  
Und ob mich Kheira vergisst?  
Erzähl' meinem Liebsten mit den feinen  
Tätowierungen  
von dieser Liebe, meiner Qual.  
Deine Gestalt, die stilltliche beunruhigt mein Herz.  
Hier bin ich der Ritter, nicht mehr halte ich die Zügel,  
und mein Pferd tänzelt mehr mit jedem Schritt.  
Hier bin ich, von der Klippe geworfen,  
allein gelassen in der Verzweiflung  
auf dem Gestein des Wadi.

Gott, der alles zurückgeben kann,  
gib mir Gelassenheit und Gesundheit.  
Die harten Tage dauern nicht an.  
Die glücklichen kehren zurück. Durch ihn!  
Und es hält nicht an der Winterwind.  
Das Aprilwetter deckt ihn wieder zu.  
Und es dauert nicht an der dunkle Augenblick,  
denn der Halbmond im Himmel ist das Leben.  
Das Leben selbst dauert es an?  
Gott allein bleibt.  
Alles kann zwischen Abend- und Morgenröte  
geschehen. Durch ihn!  
Ich bin wie der Vogel im Käfig. Tote Flügel.  
Ein Mensch, gefesselt durch das Eisen,  
den Emir erwartend, damit er mich befreie.  
So bin ich aufgewacht,  
Mohamed Belkheir, gezeichnet durch die Liebe.  
Und es ist sie, die grazile Frau, meine Gefährtin,  
ich werde sie nicht in Ruhe lassen.



مايومي أمردان ، السامر ، صورة ريشة ، ١٩٧١ .

Ausser ihr wird mir alles verboten sein.  
Sag dies den erfahrenen Männern.  
Ich bin wie ein Neuangekommener,  
ohne Kraft, ohne Geben, nicht statlich, selbst ohne  
einen Vertrauten.

Leiden bringt das Alter herbei,  
und diese Liebe ist in meiner Generation Gegenstand  
der Legende.

Würde er mich verstehen, nähme ich ihn an in  
Freundschaft.

Ich liebe meine Nachbarn...

Wenn er mich verlassen würde,  
ich hülfe ihm, sich anderswo einzurichten.  
Aber er will mich nicht verlassen,  
noch mir den Frieden bringen.

Die höfliche Liebe ist verschwunden, nicht gab es  
mehr Gefährten,  
nicht mehr die Flöte, um ihn zu beweinen,  
nicht mehr die Trommel, um ihn nächtlich zu  
beklagen,  
nicht mehr den Vertrauten, um sich auszusprechen,  
nicht mehr Verwandte, nicht mehr das grosszügige  
Herz.

Ich habe mit der Liebe gelebt, und das Leid wurde aus  
ihrer Schönheit geboren.

Liebe war einst Fürsprecherin bei den Ritters...  
Gefährte, der plötzlich die Augen abwendet, sich  
entfernt,  
wie äch zu treffen selten wird!  
Und es trennen uns die Berge.

Welche Ferne zwischen einem Menschen aus Ksar  
Bualem  
und einem Menschen wie mich aus dem Norden.  
Ein Schnellreiter wäre nötig, der mich packte im Flug,

eine Art von geflügeltem Pferd oder ein Engel.  
So er mich trüge und brächte zu meiner Liebe.  
Ich werde sie sehen, einzigartig unter den Gazellen,  
dort, wo der Horizont die Wolken sammelt,  
dort, wo das Geheimnis meines Festes hervorspringt.

Die wahre Sprache ist die der Heldenmütigen,  
die im Kampf nicht entsagen.

Das ist die Sprache der Grosszügigen,  
die derer, die keine kleinen Gedanken hegen,  
die Sprache derer, die Widerstand leisten,  
das Wort, das den Pferden gefällt,  
das emporbricht aus allen Federbüschen.  
Gott erhöhe mich! Und das Auge folgt dem  
Feldzeichen.

Das, was für jeden geschrieben ist, wird geschehen.  
Meine Schuld erwartet mich, unverzeihbar.  
Mein Leben und mein Gut sind Zwillinge,  
das wiegt auf der Waage.  
Ich bewahre das Geheimnis, ohne es jemals zu  
beschwören,  
und ich spreche nur mit dem davon, der mich versteht.  
Der das Geheimnis nicht bewahrt, verdient den  
Galgen,  
oder eingekerkert zu werden bei den Ungläubigen.  
Ich verschwinde, Wunder, nach und nach und kehre  
zurück  
auf den Wolken des Himmels.  
Herr meiner Ehre und meiner Sprache.  
ich empfangen an meinem Tisch den Mörder meines  
Vaters,  
lächelnd, den, der mein Feind war.  
Ich spiele unter den Klippen,  
und als Kenner der Kampfregelein  
nehme ich dem Reichen sein Vermögen weg.  
Ob Kheira mich vergisst?







# أثر الفن العربي الاسلامي على الفن الغربي

## الدكتور عفيف البهنسي

على قلوب المثوقين ، وكان لها رواج بعيد المدى ، مما دفع الفنانين للمستشرقين وبسرعة الى أعلى مراتب الشهرة .

ودعمت هذا الاتجاه الدراسات التي قدمها مؤرخو الفن الاسلامي من أمثال دافن *Pressé d'Avesne*

غسايه *Gayet*

مارسيه *Marpaïs*

انتجهاوزن *Ettinghausen*

أو الدراسات التي قدمها فلاسفة الفن ومنظروه والذين درسوا جمالية الفن الاسلامي وعرضوا خصائص هذا الفن وأبعاده وحددوا شخصيته . من أمثال

بابادوبولوس *Papadopoulos*

وغرابار *O. Graber*

وهكذا توضح الفن العربي الاسلامي في أعمال الفنانين الغربيين كما توضح في الدراسات الفنية العالمية ، وقبل وقت من توضحه في أذهان العرب أنفسهم وفي ابداعاتهم ، قبل وقت من ظهور انتشار الدعوة الى الأصالة التي راجت منذ الخمسينات .

كان الشرق العربي ، منذ بداية حضارته الموحدة بالاسلام ، وحتى ابان الحضارات المتفرقة القديمة ، يعتمد على تراث فني عريق متصل بوسائله وحاجياته ، قريب مما نسميه اليوم بالفنون التطبيقية ، بيد أن له طابعاً عيبراً يجعله غالباً ، في حكم الفن الصرف .

ولقد ألف الناس ما حولهم من مظاهر الفن ، فلم تكن الصناعة الرفيعة شيئاً آخر يدفع الى تقدير منفصل عن القيمة الاستعمالية للشيء ذاته ، ولكن اتصال الشرق بالغرب ، عن طريق التجارة أو الحرب أو الاحتكاك الثقافي والدبلوماسي ، كشف عن مظاهر رائعة للفن العربي ، اقتبسها الفنان الغربي والمواطن العادي ، في أعماله الفنية أو في أشباه الخاصة . ونلاحظ ذلك بوضوح بعد الفتح العربي للاندلس ، أو بعد

انتشرت تيارات الفن الحديث الأوربي في البلاد العربية ، بل في أنحاء كثيرة من العالم ودخلت هذه التيارات والمدارس في تقاليد الفن الحديث في بلادنا ، حتى غابت شخصية الفن الأصيل ، وأصبح النقد يدور ، حول الاتجاهات الأكثر تطرفاً . وأصبح المقياس الجديد لمشروعية الفن الحديث ، هو حدود المدارس الفنية التي تبناها الفنانون وتبنتها مدارس الفنون في البلاد العربية .

وفي الوقت الذي كانت السيطرة الثقافية الغربية تتزايد على الثقافة في البلاد العربية ، كان الفن في الغرب يعاني أزمة حادة ظهرت مع ظهور الرومانسية التي كانت في بداية الاتجاهات الراضة للأصول الكلاسية ، التي كانت قانون الفن منذ عصر النهضة وحتى الكلاسية المحددة . وبعد أن انتصرت على (الادائية ) كان عليها أن تنتصر على الواقعية (الأنثوية ) وهكذا ظهرت الانطباعية والوحشية والسرالية والتجريدية . ولكي تقضي نهائياً على جميع معالم الجمالية التقليدية ، ولكي تنهي عهد المقياس والقاعدة والواقع والأدب في الفن .

مع هذه التورات المتلاحقة كانت الثقة بالفن الغربي تضعف باستمرار ، وكان البحث عن الطريف والجديد قد استنفذ أغراضه بعد أن وصل الفن الى حافة (العدم التسميوي ) . وكانت محاولات الخروج من هذه الأزمة قد وجدت منجاة لها من خلال النزعات التنفيرية *Exotisme* والاستشرافية التي اتجهت نحو العالم الآخر فيما وراء البحار أو فيما وراء الأبيض المتوسط ، بحثاً عن فنون جديدة وعالم جديد ؛ الانسان والطبيعة والتقاليد فيه تختلف كل الاختلاف عن عالم الفن في أوروبا .

ولم يكن الفن العربي الاسلامي إلا حصيلة حضارية مجسدة لعالم الشرق العربي ، وكان على الفنانين الذين زاروا هذا العالم ، أن يأخذوا عن هذا الفن أساليب جديدة استحوذت بسرعة



بواب كايه (كايه) : ال برنيس ، ال سماء الشمر الارمني ، متحف الفن بيرن .

قيام الامبراطورية البيزنطية ، وابان الحروب الصليبية .

بها عبر الشرق ، في مؤلفه « كتب روائع العالم » .

وفي لوحة محفوظة في أكاديمية الفنون الجيلة في البندقية ، صورها «جيوفاي مازوتي» عن القديس الانجيلي مرقس ، نرى أن الأزياء العربية التي صورها ، استعيرت من الطرز الثمانية التي كان التجار الأتراك والعرب يتحلون بها عند زيارتهم البندقية .

على أن «فرونييه» فان البندقية الأشهر ، كان بارعا في استحضار تقاليد الحياة في القدس أيام المسيح ، ففي لوحاته الكبيرة «الغداة عند ليفي» و «الغداة عند شمعون» وغيرها ، نراه وقد كسا شخصه بقمش البروكرا العربي المحلي بالجواهر الشرقية ، وحاول أن يتصور الطابع الصحيح على أقرب وجه .

وعندما كان الفنان يحاول تصوير المواضيع الغريبة التي تمثل الحياة المستمرة في الشرق ، والمشاهد المثيرة التي ترد عن الشرق ، كان يلجأ غالباً إلى تصوير ذلك في جو قريب من الجو المعاصر ، ففي لوحة «الرجل ذو العمالة» لروبنز ، نلاحظ مدى التزام الفنان لتفاصيل البلبس والهيئة التي يتسم بها انسان الشرق ، وخاصة العربي ، كما نلاحظ تقيده بميزات هذا الانسان ، كالبياسة والفروسية التي أجاد روبنز التعبير عنها في لوحات حيد الأسود .

ومن الواضح أن الفنان الأوربي ، لم يكن يميز في تصويره الانسان الشرقي في مختلف جنسه وجنسياته ، فقد اختلط لديه العربي في الشام ، وفي مصر ، وفي المغرب ، بل لقد اختلط لديه العربي المسلم بغيره من المسلمين في تركيا وإيران . ولعل الاسلام لديه ، كان أشبه بالقومية التي تضع فيها حدود الأمة امعربية بالأسم الأخرى المسلمة ، وهذا ما نراه في لوحة «داني الجرائر» لفلاسكس «هضبة سيناء» لالينريكو ، أو في صورة «موسى» ليوتشيلي ، أو صورة «الفتاة بالعمالة» لفريمير ، أو صورة «حديث مع الشرق» لرامبرانت .

يبد أن الصور التي خص بها الفنانون الأوربيون ، المواضيع التركية والشخصيات الثمانية الشهيرة في ذلك الوقت تمتاز من ناحيتين ، أولاً أنها كُتبت في اعتقاد الغرب تمثل الشرق المتمدن ، إذ أن الامبراطورية الثمانية امتدت حتى شملت أكثر الدول العربية والاسلامية ، بل أنها وصلت حتى حدود فينا في أوروبا . ولم يكن في نية الفنان الأوربي ، أن يدقق في

على أن الفن الشرقي ازدهر في حياة الأوروبيين ، في البلاد التي كان بينها وبين العرب تجارة مستمرة ، أو مبادلات للتشيل الدبلوماسي كما تم أيام الحكم العثماني .

وقد استوى الأوروبيين الفن الشرقي الغريب لديهم ، والذي يقترب لما أسميناه بالفن التطبيقي ، لما التصوير والنقش ، فلم يكن بطارفة الفنون الترتينية الأخرى رغم تقدمه وتطوره ، خلافاً للاعتقاد السائد بأن الرسم كان متوعاً على المسلمين .

ولحق أننا نرى في العصور الاسلامية المختلفة ، رسوماً وصوراً ما زالت بقلبه رغم الأحداث الرجعية التي مرت بها الدولة الاسلامية ، وفيها اتجاه خاص ، ولعله أحياناً شبيه بأسلوب فن ما بين النهرين ، كصورة الرسول محمد (ص) وهو يتلقى الوحي من جبريل . (والصورة محفوظة في المكتبة الوطنية في القاهرة وهي ترجع الى عام ٦١٢ هجرية) . أو الى الرسوم التي وجدت على جدران «قصر عمره» الذي بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك ، شرقي عمان ، ومنها رسم الخليفة ، ومشاهد الصيد والاستحمام ، ورسوم أعداء الاسلام ، وراقصات عاريت أو مرتديات ، ويكاد أسلوب الرسم والتصوير يكون امتداداً للفن البيزنطي ، وقد قام بالتصوير فنانون من سكان البلاد .

على أن ما وصل الى أوروبا ، هو مظاهر الحياة الجيلة في الشرق العربي ، وقد تأثرت النبعة الايطالية أولاً ، بتقاليد الفن الاسلامية التي نقلها العثمانيون عبر القسطنطينية . فلقد أصبحت الأزياء الثمانية ، موضع إعجاب أهل البندقية وفلورنسا لغرابتها وبهايتها ، فأررب الطويل الشرقي ، والمعملة العالية ، أصبحت مألوفين لديهم ، للملاقات المستمرة التي كانت بين الدولة العثمانية وبين ايطاليا . ولذلك فنانا لن نستغرب أبداً اذا ما رأينا «مازاتشيو» أباً للفن الايطالي ، وقد تناول في صوره موضوعات وشعوراً ، ارتبطت تماماً بالتقاليد الاسلامية .

ولم يقتصر تأني الشرق العربي ، على ما انتقل الى أوروبا من مظاهر الفن ، بل أن بعض الفنانين حلول الترحال الى الشرق ، للتعرف على غرائب الحياة ، وعلى مظاهر الحضارة ، التي كان ملاركو بولو (من البندقية) قد حكي عنها بعد أسفاره التي قام

الأجناس التي انضوت تحت سيطرة العثمانيين . فقد كان شعار الاسلام كلياً لصهر جميع هذه الدول في بوتقة دولة واحدة شرعية ، وخاصة بالنسبة للدول الغربية الأخرى .

والناحية الثانية هي واقعية الأعمال الفنية التي أنتجها الأوروبيون عن الشرق العربي ، لقد نقلت مباشرة ، وليس عن طريق الوصف أو الذاكرة أو الخيال . واللوحات الشخصية التي رسمها فنانون أوروبيون لشخصيات عثمانية ( يدخل في ذلك العرب ) كثيرة . ذلك لأن الانتصارات الحربية والفنوحات الكبيرة ، أدت الى وجود طبقة استرقراطية مترفة ، أثرت ورفلت بالنعمة ، وكلن لا بد أن يزين أصحابها قصورهم بلوحات تمثلهم ، وتشهد على انتصارهم وسلطانهم ، كما في لوحة «سيد باشا قنصل الباب العالي» التي رسمها المصور الفرنسي أفيدي .

على أن الرداء الشرقي ، والأزياء وطرز التزيين والتجميل الشرقية ، وقد أصبحت مغرطة في أنفاتها وقطامتها وبهايتها ، استبوت الأوروبيين ، حتى كانوا يتحلون بها ويقلدوننا ويطلبون تصويرهم بها ، كما في لوحة تافيريه ، للفنان لارجيليه ، أو في لوحة «المركيزة أولومارتان» أو في لوحة «قنصل فرنسا لدى السلطان» أو صورة «كونت فيرجين» باللباس التركي .

ومنذ بداية القرن التاسع عشر ، فقد تهافت الفنانون على زيارة شمال افريقيا مدفوعين وراء طبيعة جديدة وحضارة جديدة ، ثم غيرت زيارتها جميع أوعامهم . فأنفوا هذه المشاهد وتلك الحياة ، وأضحت أساساً لموضوعاتهم ورسومهم .

وهكذا أصبح السفر الى شمالي افريقيا العربية - وكما يقول الازار (١) من الأمور التقليدية ، تماماً كما كان الأمر بالنسبة لزيارة إيطاليا أو اسبانيا . وأخذ الاسترقاق يتجدد بسدون انقطاع .

ولقد ظهر من هؤلاء الفنانين المستشرقين عدد كبير نذكر منهم بونينغتون Boonington وجيريكو Giricault والسيد أوغست M. August وديكالب Décamps وشارمارتان Champmarti ومارلاه Mariat ودوزاه Dauzat ، إلا أن دور هؤلاء لم يصل في أهميته الى مستوى دور دولاكرو Delacroix ، رائد المستشرقين الأول . ومع ذلك فقد اهتم كل من الفنانين المستشرقين ، بناحية أخفاها عن البلاد العربية ، فينبأ كان

ديكالب يهتم بالتضاد الضوئي ، كان دولاكرو يبحث عن الألوان النادرة وعن جمال الأوجاع ، وكان شاسيريو Chassierau يسبح الوجوه العربية بمسحة من الكآبة ، وكان فروماتان يشرح في تحليل منبعث عن العادات والروح العربية ، أما ديودنك Dehodenq فقد أغرم بمشاهدة العنف ، على عكس لوبورج Leborg ورونوار Renoir اللذين بحثا عن الفتنة ، كما فعلت الانطباعية عندما سمعت الى الكشف عن جمال بعض مشاهد الطبيعة الشرقية .

وفي عام ١٨٣٠ كان استيلاء فرنسا على الجزائر ، وقد راقق الاحتلال هجرة واسعة قام بها الفنانون ، وسبق للكشف عن أسرار العرب هناك ، وكان دولاكرو من أوائل الفنانين الذين زاروا مدن المغرب العربي ، وجمعوا منه انطباعات لا تنفد ، بقيت زلزالهم ، وخاصة دولاكرو ، حتى آخر لحظة من حياتهم . ابتدأت زيارة دولاكرو الى المغرب العربي في كانون الثاني من عام ١٨٣٢ .

ومن بين أعماله السريعة التي أنتجها خلال زيارته الشهيرة هذه ، صور ملونة بألوان مائية سعى فيها الى المحافظة على تلك الألوان المحلية ، التي تخترقها الشمس حتى يكاد النور الساطع منها يهر بصير المشاهد .

ومنها أيضاً مناظر طبيعية بألوان مخففة صباه تزداد بهاء الى جانب ألوان البحر اللازوردية . كذلك صور النساء المزيئات بملابسهم الزاهية البديعة وألوان صرقة جذابة ، كما صور شخصيات نبيلة بأوضاع يتجلى فيها الاعتزاز العربي والثقة بالنفس ، كما في صورة مولاي عبد الرحمن . وامتاز دولاكرو بتصوير الحيلو العربية المظلمة وتصوير صيد الوحوش . كما اشتهر بلوحاته الرائعة التي تتضمن الحياة الجزائرية الداخلية والتي تبرز تقاليد العرب وعاداتهم كلوحة «نساء الجزائر» التي رسمها مرتين فيما بعد . وهكذا فلن اسم دولاكرو الذي يملا صفحات كتب التاريخ الفني اليوم ، يبقى مقروناً بالماضي العربي ، الذي أعطاه هويته في كل لوحة من لوحاته التي تصدر متاحف العالم .

مضى مائيس الى المغرب ، وبقي هناك بضعة أشهر بين عامي ١٩١١-١٩١٢ ، حيث عثر حسب تعبيره على «راحته المبتغاة» .



ماكه ، في السوق ، متحف فستقاليا القوي ، منشتر



ماء في تـبـس - متحف اشتغال القومي ، دمشق

وبعد رجعة قصيرة عاد مرة أخرى بصحبة صديقه ماركيه وكاموان إلى طليحة ، (التي كان لها أبلغ الأثر على أسلوبه وتفكيره وعلى تطور فنه) كما يقول اسكوليه .

وعند عودته عرض في صالة برنهام في باريس مجموعة من لوحاته التي أنجزها في المغرب .

لقد كان تأثير الفن العربي على ماتيس واضحاً جداً ، ولقد دون موديس دوني الفنان الرمزي الشهر بعض انطباعاته خلال زيارته للمغرب العربي فقال : «في المقامى المغربية وفي - مدينة - رأيت مصورين ذكرني أسلوبهم بمدرسة ماتيس» .

ولقد قال سالبيا : «ان الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب أكدت انصياحه للون الحي وللشكل المسطح وللرثس العربي ، وبكلمة واحدة ، لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته حسب اعترافه» .

ان اطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المتاحف الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومن خلال الحزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون التزيينية ، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في أوروبا ، كونت طريقته وأسلوبه في التصوير .

ولقد أصبح مؤكداً أن ماتيس كان يعيش بمعمق حالات انجذاب نحو مظاهر وآثار الفن الاسلامي بل اننا لتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنه منسوب الى الفن العربي ، وأن خياله الذي كان يمتد دائماً نحو العالم العربي ، قد وجد أخيراً حقيقته .

ولكي نستطيع تفسير فن ماتيس ، يتحتم علينا النظر اليه بعين ألف الف العربي وعرفته . ويجب ادراكه بفكر عاش روح الأمة العربية ومنطقها . اذا فعلنا ذلك فانا نجد ماتيس وقد بعث من جديد فناً أصيلاً وعريقاً ، ثم ألبسه ثوباً جديداً هو ثوب العصر الحديث .

لقد استمد ماتيس نسفه من هذا الفن ، فن التعبير عن المطلق والسرمدى ، الفن الذي لا يرتبط قط بأي الظروف أو الشروط العرقية .

وكما أنبأ سابقاً ، فمن المؤلف أن ماتيس لم يظهر بوجهه الحقيقي ، ان ما أوجد ، من طراز مبتكر ، لم يكن تلك المدرسة التي سميت اعتبارها بالوحشية ، بل كان نظاماً نياً قائماً بذاته ، قوياً وثابتاً لا ارتباطه بتقاليد عريقة .

لقد أنقذ ماتيس نفسه من قتام المدينة وظلالها ، هارعاً نحو الهواء الطلق ، نحو الشمس الساطعة اللاحقة حول المتوسط ، هناك اكتشف اللون البير ، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود .

يمتاز فن ماتيس كما يقول كلو بالحذف والإبدال والمجاز والتعادل . هذه هي العناصر الأساسية لأسلوبه ، لقد عبرن الطبيعة والأشياء عن طريق (الاستمارة) ، واختصر العالم والمتاح بمجموعة دقيقة من الإشارات التشكيلية . كثيراً ما كان يلفت انتباهه أستاذة غوستاف مورو قائلاً : «لنك ماض في تبسيط التصوير» ولقد صدق ما قاله مورو .

والواقع أن ماتيس كان السابق لفهم الفن العربي وكشفه وتطويرة ، ولقد كان القادر على تعميمه والتعريف به في العالم أجمع مختطياً جميع التعمينات والتصيلات . يندر أن يكون من بين لوحات ماتيس وموضوعاته ما له صلة بالعرب ، ان بالموضوع أو بالأسلوب والطريقة . فلنقارن مثلاً بين لوحته «عارية زرقاء» ذكرى مدينة يسكرا وبين قطعة من صحن الحزف من العصر الفاطمي الموجودة في المتحف العربي في القاهرة اننا نجد فيها نفس الشكل ، نفس التخطيط ، نفس التصحيح والتجوير . ولتأخذ أيضاً لوحته «فرنسا ١٩٣٩» لكي لا تبندى بالكلام عن إحدى «وصيفاته» ولندرس هذه اللوحة بامعان . انها مجرد امرأة ذات نظرة غامضة جالسة على مقعد ، ولكن الصورة تبدو لنا لأول وهلة وكأنها صيغة من صيغ الفن العربي . فالرداء أشبه بورتين متناظرتين تتناهيان بين أشبه بيرعمين ، والقمص الداخلي كأنه شعرة نخيل ، وجميع توابع الخلفية والمقعد تزينت عرية بحصة «أرباسك» . هنا تبدو محاولة ماتيس في الابتعاد عن الاجهاد والمم والمسؤولية الذهنية كما يقول هو . ان الفن لدى ماتيس كشافه عند العرب ، هو الفرع والايقاع والنغم . ولم ينقطع ماتيس رغم آلامه عن التعبير عن الفرع الذي أحسه وحفظه في البلاد العربية حيث قضى : «أجمل لحظاته المغربية» كما يقول .



وهكذا فإن الشكل ، سواء أكان مجرد تزيين أو رمز أو استمارة ، يبقى صيغة الجمال الفني المحض .

لم يصور ماتيس لكي ينقل متاعاً أو منظرًا ، أو لكي يعبر عن فكرة أو ليرجم عن شعور ، بل كان يعبر عن الجمال ، كما قال روبني هويغ .

لنأخذ أيضاً لوحة «وجه تزييني على خلفية تزيينية» ، في هذه اللوحة نقابل عالم الشرق بتمناه ، رائحة بشرته السماء المحترقة بشمس الصحراء ، وقبل ذلك نرى الطريقة العربية «روعة الألوان ، رشاقة الرقش ، بساطة التجريد» . ويوضح ماتيس ذلك بقوله : «إن البساطة في فني تعود للرقش العربي ، فلنكي أستطيع تصوير امرأة مثلاً فأنني أكتف بدلالة هذا الجسم ساعياً وراء الخطوط الأصلية» .

إن ماتيس الذي اكتشف في البلاد العربية النور والبساطة والهدوء وسمة الحياة وجد هناك الغذاء الصحيح لفنّه الذي استمد منه حتى آخر يوم من حياته .

ولقد حملت لوحات ماتيس العديد ، وخاصة منها لوحات الوصفيات ، سر ماتيس كما يقول ديبل : «إنها الاستمارة التي تفسر المنحنيات الحارقة لدى الوصفية ، إنها الخط الذي لا يمكن تقليده» . ويتساءل ديبل : «ولكن هل الاستمارة إلا الرقش العربي ؟» . لقد أوضح ماتيس نفسه دور الرقش العربي (الأرابسك) في فنّه ، وأبأن كلفه به عندما كان يجيب الناقد فيردّه قائلًا : «أنتي أحب الرقش العربي لأنه الوسيلة المركزة للتعبير بمختلف الوجوه» .

لم يعد الشكل غاية لدى ماتيس ، لقد أصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً ، إنها مساحات للون والفضاء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة ، والتي اعتاد الناس أن يطلقوا عليها تسمية الرقش العربي (الأرابسك) ، ولقد أصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها .

في الطبيعة العربية كما في الفن العربي ، ليس من مكان

للحجم والبعد الثالث أيضاً . فالتور السامع الذي يمحى الظل ويتركه أزرق دون قتام ، يتطلب الخط الفاصل لكي يبرز بقايا الشكل بعد أن تلتشى بعده الثالث . وهكذا الأمر عند ماتيس فلقد أصبح الشكل مسطحاً يدين إلى الخطوط المحيطة وإلى الألوان في إبراز ملامحه الباهتة . في لوحته «آسيا» وهي امرأة فانتت أيضاً ذات عيتين حلتتين ، نلاحظ كيف ينمحي الحجم ويضحي مساحات مسطحة مخصصة للألوان الصفراء والبيضاء والبنفسجية والخضراء والزرقة . يحددها من هنا وهناك فواصل سوداء نقية .

أصبح ماتيس في أكثر لوحاته أن لم نقل في جميعها ، لا يقيم وزناً إلا للبدن فقط ، العرض والارتفاع . وكان هذا مدعاة لثمته بالزمن ، تماماً كما وصف الفنان العربي ، ولكن ماتيس كان يدافع بياس قائلًا : «هذا هو عطاء جبلي المعاصر» مكرراً بذلك ما قاله قبله المقريري بأجيال . لقد أراد ماتيس أن يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب ، إن تصوير العمق يعتمد على خداع البصر ، وهو لا يستقيم إلا بالفراغ .

أما فيما يتعلق باللون فلقد حافظ ماتيس دائماً على ما اكتسبه من زيارته إلى المغرب والجزائر . فلقد كان تأثير الشمس الساقط على الأشياء والألوان يدفع العرب لاختيار ألوان حية ساطعة وكثيفة ، وهي الألوان التي شكلت لوحات الوحيين وعلى رأسهم ماتيس .

«إن ألواني (كما يقول ماتيس) ، لا تعتمد على أية نظرية علمية ، إنها تعتمد على ملاحظاتي التي قسمت بها في بلد النور ، وتعتمد على مشاعري» .

ولكن ليس من المهم لدى ماتيس أن يعتمد على لون الظل تاركاً التأليف والمجاورة بين الألوان مما اكتسبه من الفن العربي ، فالأسود إلى جانب البرتقالي ، والأزرق مع الأخضر والأسمر مع الأصفر وهي تأليف عربية تراها واضحة في أكثر لوحاته منها «فتيات وراهن حاجز مغربي» ومنها «داخل ستار مصري» و«زولما» كما تراها نحن في الأشغال التطبيقية ، كالأردية والبسط وأشغال القش والمنحرف وغيره .

العصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس والذنان يربطانه بشدة بالفن العربي هما التكرار والتوازن .

انه من المعلوم أن الرقش العربي الأرابيسك يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ عن النبات وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة ، وكثت هذه الصيغ مبنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل . ولكن الذهن العربي الذي يميل الى الامتداد نحو المطلق كما يقولون ، يعتمد في كثير من الأحيان ، ان في فكره أو في دينه أو في فنه ، الى تثبيت الاتباع ، والى الحفاظ على جواب القرار ، والى التكرار المبني على عقيدة دينية .

وتأتي فكرة التوازن عن مبدأ الحفاظ على جواب القرار هذا ، ولقد ضمن الفن العربي لنفسه في ذلك كثيراً من الثبات ، ذلك أن الجمال يعتمد في صميمه على قوانين الرياضة والهندسة وأن التشاظر والتوازن هما «الكمال الهندسي» كما يقول (غاية) . وهما في نظر ماتيس «الأهرام الراشح يفرض ذاته على القرون» وهكذا فإن ماتيس رغم كل ما يقال عن محاولاته في الغروتسك أو التشويه ، لم ينفك يعالج الصورة بكل شأن لكي يصل الى نقطة التوازن هذه . وفي لوحاته العديدة نلاحظ ذلك جلياً ، بل في بعضها نرى الموضوع كله وكأنه صيغة بسيطة من صيغ الرقش العربي . ومثال على ذلك لنذكر لوحة «وجه تزييني» ولوحة «فرنسا» ولوحة «قبص روماني» وتذكرنا ههذه الموضوعات بالصيغ غير الشخصية للفن العربي .

وليس من يجهل أثر العرب في اسبانيا في مجال الفن ، فإن الشواهد المتروكة من قبلهم والأبدة حتى اليوم ، كجامع قرطبة من القرن الثامن ، مأذنة جامع اشبيلية (الجيرالدال) من القرن الثاني عشر ، وقصر الحمراء في غرناطة من القرن الرابع عشر ، وغيرها ، هذه الأوابد هي سجل حافل للبهجة الفنية التي وصلت اليها اسبانيا في عهد العرب .

في هذا الجو العربي الذي ما زال خيماً حتى اليوم على اسبانيا ، وفي «مالقا» التي بقيت عربية طيلة الحكم العربي ، والتي تمتاز بأثار وصناعات عربية ما زالت قائمة حتى الآن ، والتي يطلتنا عليها بصورة واضحة مفصلة في كتاب روبلس (مالقا الاسلامية) الصادر عام ١٩٨٠ .

في مالقا وبالقرب من القنصة Alcazaba وهي القلعة العربية الباقية حتى اليوم ولد «بابلو رويث بيكسو Pablo Ruiz Picasso» عام ١٨٨٠ ونشأ حاملاً معه بذرة الأجداد ، شأنه شأن سلفادور دالي وجوان غري اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية . ولعل ما قاله المؤلفون الذين اختصوا بالكتابة عن حياة بيكسو مثل زوفوس وكسو ، عن قرابته للعرب ، يؤكد ما ورد في بحث «ولور» الذي خصه للحديث عن بيكسو وعلاقته بالشرق المسلم ، دون أن ننسى أبولينير Apollinaire وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكسو ، عندما قال كلمته المشهورة «لا نستطيع نكران سلالة بيكسو العربية» .

إذا أردنا إعادة النظر في تسمية بيكسو ، وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير اسباني ، ذلك أنه لا يوجد قط في اللغة الاسبانية مضاعفة . ولذلك فأننا نزع من هذه التسمية ، وهي اسم أمه سليلة الأندلسيين ، عرقه من اسم عربي ، ومن المحتمل أن هذا الاسم هو «بي قاسم» .

ومن المؤلفين أن المؤرخين حاولوا دائماً ايجاد جذور فن بيكسو في الفن الايبيري أو في الفن المصري القديم ، أو الفن الافريقي . ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكسو كان متأثراً أيضاً والى أبعد حد بجميع تماثيل الفن الاسلامي العربي .

ولقد أبدت ذلك غيرتود ستاين Gertrud Stein الكاتبة الأمريكية وصديقة بيكسو ، بقولها «يجب أن لا ننسى أبداً أن الفن الافريقي ليس ساذجاً ، بل هو فن أصيل ، يرتكز على تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية . لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الافريقيين ، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لماتيس ، أضفى بالنسبة لبيكسو الأندلسي ، شيئاً أليفاً واضحاً ونامياً» .

وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال بيكسو ، وبعض الرسوم العربية ، نتضح لنا القرابة للدهشة بين تحريفات بيكسو وبين تجريدات الفن الاسلامي .

فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب «عجائب المخلوقات» للقرطبي تحمل نفس المبادئ التي بهجها بيكسو في صورة «الصدقة» وفي صورة «آناس آقينيون» .

وبما يؤكد رغبة بيكسو في تحريف الأشكال وأبعادها عن أصولها ، محاولاته في تغيير معالم لوحة دولاكروا المسماة « نسوة الجزائر » . ولعله كان في ذلك يسعى إلى إعادة الموضوعات العربية إلى أسلوب الفن العربي ، كما يعتقد زيرفوس . فخلال عام ١٩٥٤ و عام ١٩٥٥ كانت لوحة «نسوة الجزائر» موضوعه الذي كرره خمسة عشر مرة ، وكان يقول في كل مرة «لا لست هي بعد» .

وهكذا فإن التقاء بيكسو مع الفن العربي يكمن في محاولة التصحيف التي يقوم بها كل منهما . والتصحيف في الأصل هو نتيجة تلك النظرة الحديثة للأشياء ، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع غلافاتها المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره ، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيداً عن التزامات الواقع الحسي . ولقد أراد الفنان العربي الشرقي ، أن تكون علاقته بهذه الروح مباشرة . أراد أن يدخل في أعماق هذه الروح ويندج بها اندماج المتصوفين . ولذلك فإن الفن العربي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل ، واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد أو الاندماج بالطلق وبالله . أما بيكسو فإنه إذا أزال أكثر الصفات الحسية للكانن الحي ، إلا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائياً ، فلقد بلغت التعمية لديه أقصاها . ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جداً عن الإنسان في جميع أعماله .

لعل بيكسو ، مع ارتباطه بالشكل الانساني ، قد حافظ في أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق ، بل أنه سعى إلى تبسيط الحجم الانساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معاً ، بما تفرغ عن الطريقة التكميية التي ابتكرها . ولقد أيد هذا الالتقاء دولوره بقوله : «لقد قدم الفن التكميبي وخاصة في بيكسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقي الاسلامي» . وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصة في الخط العربي ، كما في منبر القيروان المنصوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة . وكما في الرسوم التي نراها على البسط والسجاد الشرقي الاسلامي ، حتى أن لوحة

«الهراس» ليكسو أو لوحة «امراة ورجل» تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم .

على أنه لا بد من إعادة النظر في لوحة «آناس آقينيون» للتأكد أن الفن العربي (أو ما يميل الغربيون إلى تسميته بالأفريقي . شأنهم عندما يطلق على سكان المغرب العربي برمتهم اسم الأفريقيين الشماليين Les Nordes Africains ) كان له تأثير واضح على بيكسو ، ابتداء من هذه الوحة الشيرة .

في الثالث من نيسان عام ١٩١٤ سافر كلي من ميونيخ إلى برن لكي يرافق صديقة صديقه مواليه إلى مرسلية حيث كان بانتظارها ماكه . وفي السادس من نيسان أقدمت بهم الباخرة إلى تونس . وخلال سفرهم كانت سماء المغرب وهواؤه تمنل عن بوادر الأرض العربية ، أرض الحلم الذي عاشه كلي زمناً طويلاً .

«لقد وصلنا إلى الشاطيء قريباً من العرب الأوائل . وهناك قابلتنا الشمس الساطعة ذات القوة العاتمة ، وكان الجو الصافي الألوان ، يثير في النفس أجمل الوعود» . هذا ما كتبه في مذكراته . ولم يستطع كلي صبراً ، فمضى يبحث في المدينة عن المعالم الأصلية ، فمضى إلى الحي العربي وهناك وجد الحقيقة والخيال في وقت معاً كما يقول . وقال له ماكه : «قبل كل شيء علينا أن نعلم ، أننا نقف أمام هذه المظاهر الرائعة بعمل جيد» وفي اليوم التالي كتب في مذكراته : «تونس الأريما في ٨ نيسان : الرأس مليئة بالانطباعات السديمية عن هذه المدينة ، الفن والطبيعة وأنا . وانغمست في العمل مباشرة . انني أصور بالألوان المائية في الحي العربي ، لشد ما يدهشني هذا الانسجام بين عمارة المدينة وعمارة اللوحة» .

ولقد أدرك كلي سر الشرق العربي ، لقد لمس تلك الوحدة الفنية في الموسيقى والمعمارة والتصوير . وكشف عن ذلك الطابع المتماثل للصوفي في الفن العربي عندما كان يصني إلى موسيقى مكتوف ، وكان اللحن العربي يخترق أذنه الموسيقية الموهبة لكي يستقر في ذهنه «دبقاً مستمراً إلى الأبدية» . وقد عاش هذا الجو الصوفي وأدركه جيداً عندما كان يحاول رسم لوحة «البدر التمام» ، في سان جرمان حيث مصيف الدكتور جيبي . وكان كلي يشعر أنه لم يستطع بعد الدخول

الى أعماق السر الشرقي ، فيلُف لذلك ويسجل في مذكراته «عليّ أن أكون متأنياً اذا أردت أن أفعل ما أريد . ان هذا الليل سيقبى في أعماقي الى الأبد» .

وفي القيروان قام كل من كلي Klee وماكه Macke ومولييه Molliet برسم جوانب من هذه المدينة العربية ، مدينة عقبة بن نافع ذات المساجد المائلة والتقاليد العربية ، وكانت نشوة كلي قد بلغت أوجها عندما تسنى له حضور أحد الأعراس العربية ، فكتب في مذكراته بتاريخ ١٦ نيسان «ان هذا العرس هو صورة خالصة من ألف ليلة وليلة ، أي شذى ، وأي نسيم تترجف فيه النشوة والوعي والوضوح في وقت معاً» .

وعندما كان صديقه يحاولان تصوير المناظر الغربية ، المساجد والحارات والبائمين ، كان كلي يتواجد الى أقصى حد مع البعد الروحي لتلك المظاهر الصافية الصرقة ، وشعر فجأة أن روحه قد امتلأت الى ذروتها بهذه الأجواء ، فكتب في مذكراته «استوقف عن التصوير الآن ، لقد نفدت هذه الأشياء الى أعماقي روحي بكل وادعة ، انني أشعر بالامتلاء ، وهذا ما يزيدني ثقة وطمأنينة ، وليس عليّ أن أجد نفسي الآن . ان الألوان تنهالت علي ، ولم يعد لي من حاجة للبيع عنها وستبقى في أعماقي الى الأبد ، هذا هو معنى هذه اللحظات المباركة . أنا واللون لا تشكل إلا واحداً . انني مصور» .

ولقد أبان ولهم هاوزنشتاين في كتابه «القيروان أو تاريخ المصور كلي رفض هذا العصر» التنوير الذي أحدثته «القوة العاتمة» للقمص . «لقد استحوذ عليّ اللون» هكذا كتب بول كلي في مذكراته . فلقد انضاف الى الحسوط الميروغليفيه تلويين من طبيعة خاصة ، تلويين مباشر وعارم . ما ثبت الأواصر المسبقة التي كانت قائمة دائماً بين كلي وبين الجالية الشرقية . فلقد أصبح مبدأ عدم التشبيه في الفن الاسلامي ، وتخطيط الأشكال التجريدية التي تختفي وراءها الأشكال الحية ، قائماً بالحال ووضوح في ذهن كلي المشبع بالأرابسك .

ان الفن العربي الذي قام على مفاهيم عقائدية روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها ، وتجلل الدين الاسلامي يقوم على النية Numinosa كما يقول غروهمان .

ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانة من الرسوخ ، ولهذا يضيف غروهمان «اننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في إخفاء التشبيه . ذلك لأنه قد اقتنع بمفهوم وحدة الوجود . هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل على تحويل الأشكال وتفرينها من خصوصيتها ، لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها . وهكذا فإن الطبيعة والانسان والأبدية ، أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً ، الواحد يعكس الآخر» .

ويضيف كلي مردداً كلمة ليرمان «ان فن الرسم هو فن (التعرية) أو (الاستقاط) . ولهذا فإن كلي يشابه الفن العربي ، المليء والمجرد من جميع التشویر والمفوح على جوهرة ، وبهذا المفهوم تقرب من تعريف برونن التجريدية بول كلي : «لقد تم اجتياز المرحلة من المشخص الى التجريد عن طريق التعري الكامل ، وعن طريق مس الجوهري ليس بفعل الفنان ، بل على ما يبدو بواسطة الشيء نفسه» .

لقد وجد كلي مجالاً واسعاً في الفن العربي لاشباع ذهنه وعبقريته : يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية المفعوة . وليس من الصعب كشف الأواصر بين كلي والفن العربي ، فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية ، كما تتضمن عرضاً جديداً لمنطق جديد من أنماط الفن العربي ، سواء في «الخط» أم في «الرمي» أو في الواقعية المبسطة أو في الخط العربي والخط الميروغليفي ، وفي الرسم الهندسي .

ولا يخرج الخط العربي في جميع أنواعه عن مفهوم الفن ، ذلك أن هدفه يبقى دائماً الجمال . وعلى الرغم من أن بعض الظروف اقتضت أن يتبع الخط قاعدة ثابتة قريبة من الفن غير الذاتي ، فإن هذا لم يمنعه من الظهور تحت أشكال مختلفة عديدة . ولقد جلب الخط العربي انتباه الفنانين الغربيين ، سواء بسبب نيته الفنية الطريفة ، كما في الخط الكوفي ، أو بسبب التزيينات التجريدية التي كانت ترافقه . وما هو أكثر أهمية تأليف الكلمة في ذاتها التي كانت تبدو للفرءاء عن اللغة العربية ، شكلاً تجردياً صرفاً . ولقد حاول بول كلي الاستفادة من الخط الجميل العربي في كثير من لوحاته ، وكان هذا الخط يشابه أحياناً صفحة من مخطوط كما في لوحته «عالم هاربور» أو صفحة من قرآن كما في «وثيقة ١٩٣٣» أو

هيوغليفت كما في «هاربور - و - ك - ١٩٣٩» أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية أخذت مظهر صينية مجردة كما في «Tambatie ١٩٤٠» ولوحات أخرى ، وبدا الخط أحياناً واضحاً ولكن باللغة الألمانية وبأحرف لاتينية كما في «دعه يقتلني ١٩٢١» .

لقد بحث بول كلي عن الفن العربي أيضاً من خلال المظاهر الشعبية ، واستطاع أن يكشف الرابطة القوية القائمة بين جميع مظاهر الفن العربي .

إن حواشي الرداء المطرزة دفنته إلى اكتشاف المقرنصات في العمارة . ولقد اكتشف أيضاً طرز العمارة وصفات الخط الفني والرسم الهندسي كما في «صالة المنهي ١٩٣٠» «ريفي ١٩٢٧» ، «مظهر لمدينة قديمة ١٩٢٨» ، «مدينة بأفنيه ١٩٢٧» .

إن تأثير الشمس الساحر يجعل الألوان باهتة شفافة ، ولكن أحياناً وبدافع رد الفعل ، فإن الفنان كلن يسمى وراء الألوان الصارخة التي لا تقبل الفروق الجزئية .

كلن هدف الفنان العربي في الرقش ، الاندماج الكلي في موضوعه ، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي . فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود . بل كلن دوره يكمن في السعي ، عن طريق الفن ، إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه ، هذه الطبيعة التي فرضها الغلاف العرضي ، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً متغلاً في مصدر الامكنيات التي يوسمها أن تكون أي شيء على وجه اليقين والتحديد . وهكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبعية ، يرتكز على أسس صوفية حركية ، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة وجماعية .

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة إلى عدم

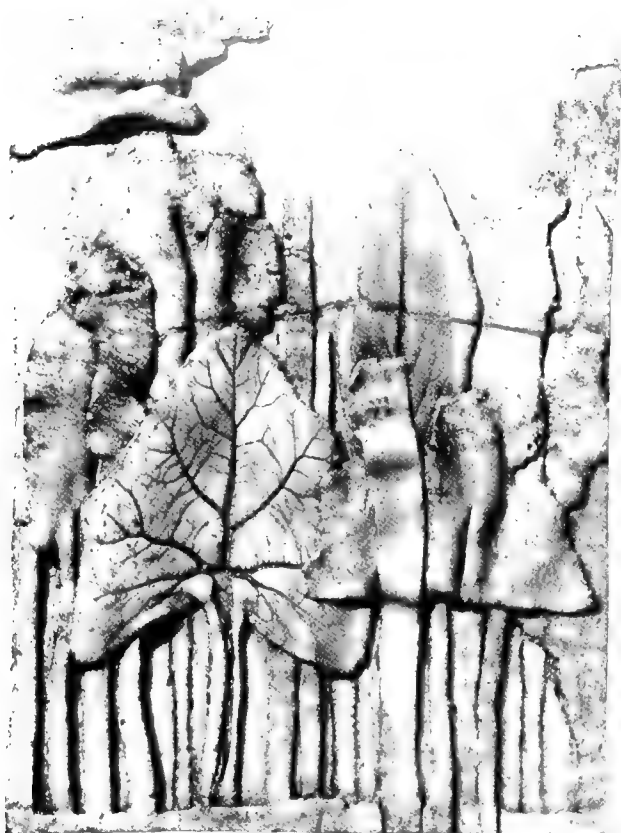
التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتمالي الوحداني ، ولكن بالمتمالي المطلق . هذا الارتباط الذي تم نتيجة أنفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيراً من الأنيهة ، وأبصر كثيراً من الرؤى الغامضة التي تكشف له على شكل مساحات ويقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي .

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) ، فإنه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ . . . ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاماً صوفياً ، كلن عند الفنان العربي نظاماً رياضياً ، ألم يسع سورور إلى اختضاع الفنون جميعاً إلى نظام واحد ؟

يلتقي الرقش العربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الإطلاق للتعبير عن المطلق . لقد كلن المطلق عند العربي هو للمثل الأعلى ، هو الحق ، هو الجوهر ، هو الله . ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كلن يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله .

وكذلك شأن الفنان الحديث ، فقد لجأ إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شيء . ومع أن بعض الاتجاهات التجريدية إنما تسمى وراء الشكل فقط ، إلا أن كثيراً من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الأشكال علماً آخراماً ومغايراً ومتمايزاً عن العالم الواقعي المؤلف . ويقول ميشيل سوفور : «إن الفنان التجريدي يسمى وراء الكلي في الخاص ، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي ، هذا الكلي هو الله . والتعرف على الآله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال يديهي» .

وهكذا يسمى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء إلى التعبير عن المجهول ، أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيب .



آئینه بروکه مال - پیر کماله ، ( الفسافه ) ، ۱۹۷۶ .

# عبد الوهاب البياتي

## قصائد من فيينا

الطريد	أمطار
حلمك	ستنبل الأمطار
أني هارب طريد	نافذتي
في غابة	سيفتح النهر
في وطن بعيد	لنا طريقاً واحداً
تجنّي الذئب	في ليل أوربا
عبر البراري السود والمضارب	فتتق
حلمك	من نومنا العميق
- والفراق يا حبيبتني عذاب -	سيحمل القطار
إني بلا وطن	لنا هدأيا من بلاد الثلج والأزهار
أموت في مدينة مجهولة	كلمنا القطار
أموت	مرّ، وكنت نائماً
يا حبيبتني	حييتي ، القطار
وحدي بلا وطن	

Abdul Wahhab al-Bayati • Gedichte aus Wien

### Der Regen

*Es wird waschen des Regens Schlag  
mein Fenster  
Es wird uns öffnen der neue Tag  
einen einzigen Weg  
in Europas Nacht  
Wir werden erwachen  
aus tiefem Schlaf  
Und es bringt uns der Zug  
Geschenke vom Lande der Blumen, des Schnees*

*Aber der Zug  
fuhr vorbei als ich schlief  
o Geliebte – der Zug*

### Der Gejagte

*Ich träumte, ich sei flüchtig, gejagt  
in einem Wald, in fernher Heimat  
Wölfe verfolgten mich  
durch schwarze Wüsten und Felsgestein  
Ich träumte, und die Trennung, o Liebste, ist Qual –  
denn ich bin heimatlos  
Sterbe in einer Stadt, einer fremden  
Sterbe,  
o Liebste,  
allein, ohne ein Vaterland.*

تذكر من بغداد  
يا نحلة في سجن بغداد  
أتدكرين ؟  
غانما الحزين  
قبرة طارت مع الشمس  
وهذا كل ما أذكره  
يا حسرة السجين  
قبرة طارت مع الشمس  
وفي بغداد  
من عدلها أين  
يا نحلة في وطني النائي  
أتدكرين

الوحدة  
كقطرة المطر  
كنت وحيداً  
آه يا حيتي ، كقطرة المطر  
لا تحزنني  
سأشتري غداً لك التمر  
ونجمة الضحى  
ويشأاً من الزهر  
غداً إذا عدت من السفر  
غداً إذا أروق ضلوعي الحجر  
لكنني ، اليوم ، وحيد  
آه يا حيتي ،  
كقطرة المطر

## Erinnerung an Bagdad

*O Palmaum in Bagdads Gefängnis  
erinnerst du dich?  
Unser trauriges Lied  
Eine Lerche die mit der Sonne entflog  
nur daran erinnere ich mich  
o des Gefangenen Sehnen!  
Eine Lerche die mit der Sonne entflog  
und in Bagdad  
ein Seufzen von ihrem Schrei*

*O Palmaum der fernen Heimat  
erinnerst du dich?*

Übersetzt von Annemarie Schimmel

## Einsamkeit

*Wie der Tropfen Regen  
war ich ganz allein  
o du meine Liebste, wie der Tropfen Regen*

*Doch sei nicht betrübt:  
Ich kaufe dir morgen den Mond  
und den Morgenstern  
einen Garten voll Blütensegen  
Morgen, wenn ich heimkehr von langen Wegen  
Morgen, wenn Blätter, entsprossen dem Stein,  
zwischen meinen Rippen gelegen*

*Aber ich bin heute ganz allein  
o du meine Liebste  
wie der Tropfen Regen*





گريستا جيهارت : جليد ، ۱۹۷۷  
عن كتاب : جيلدارو شتور بريتر : «في السباياك الماللي للماسره» ، دار نشر دي مونث ، كولونيا ۱۹۸۰ .



قصر تريم (حضر موت) .

فالتز دوستال

## ملاحظات حول الهندسة التقليدية في جنوب شبه الجزيرة العربية

الدكتور عبد الرحمن أنصاري (جامعة الرياض) ويشترك فيه  
أشروبيولوجي سعودي شاب هو السيد عبد العزيز الأشبان ،  
الى وضع الأطلس الإثنوغرافي لمسير لتوثيق الانتشار المساحي  
لشواهد الحضارة النفيسة الغابرة قبل زوالها والحفاظ على هذه  
الشواهد إتملماً للتاريخ الحضاري .

ومن الأهمية بمكان أن أوضح بإيجاز سبب اختياري لفن الهندسة  
المعمارية التقليدية موضوعاً لهذا البحث . من أجل ذلك أبرز  
قضيتين همتين قد يؤدي اللامباليا بهما الى تفهم الغاية التي

تقوم المعلومات الوصفية المدرجة باقتضاب في هذا البحث على  
أبحاثي التي بدأتها في جنوب شبه الجزيرة العربية منذ عشرين  
عاماً ، وذلك أثناء فترات إقامتي في حضرموت ومرقعات رأس  
الحيمة واليمن الشمالي ، بالإضافة الى رحلة دراسية قمت بها  
الى طافار . أما للمعلومات الخاصة بجنوب الحجاز وعسير فمقتبسة  
من عرض عام موجز لمشروع عمل مشترك بين معهد علم  
الشعوب في جامعة فيينا وقسم الآثار في جامعة الرياض .  
ويهدف هذا المشروع ، الذي يشرف عليه المؤلف والأستاذ



المدينة المصارية للبيوت المرتفعة في حضرموت (شيام)

منظر جري المنطق (صم) ، بيوت مرتفعة وأبراج دفاعية .







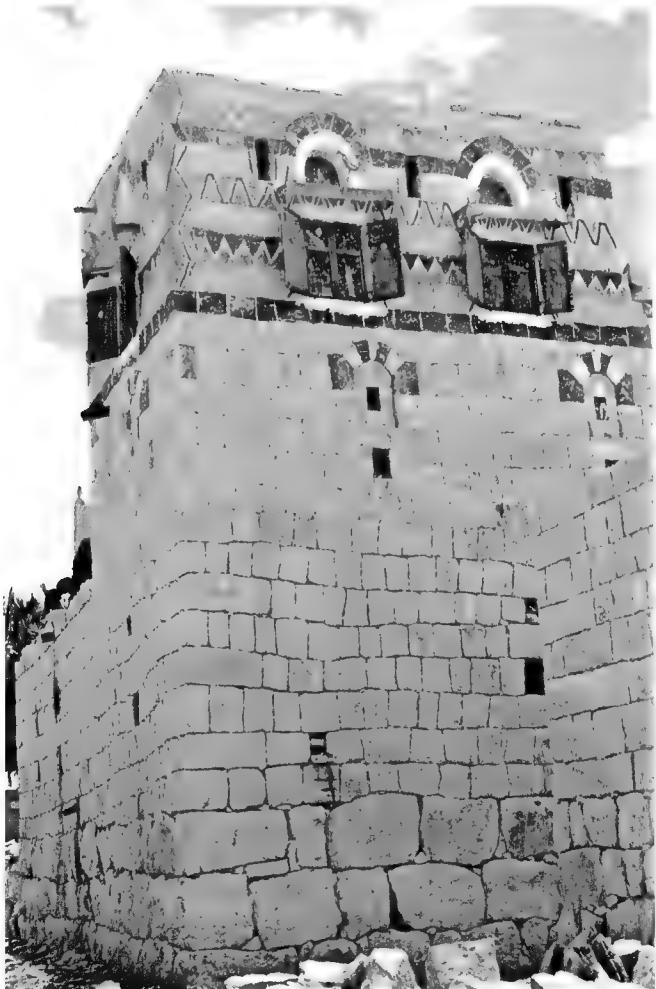
صورة جوية لمستوطنة شعوح في رأس مستديم .

توضح أن الحضارات تخضع لتأثيرات وتغيرات مستمرة . إلا أن هذه العمليات والتأثيرات لم تحدث بالسرعة التي تمت بها تلك التي نشأت عن الاتصال بين المجتمعات غير الصناعية والمجتمع الصناعي الغربي . وينطبق هذا القول بالذات على تلك البلدان العربية التي ترتبط ، بسبب استقلال ثرواتها النفطية ، بروابط اقتصادية وثيقة ومتشعبة بالمجتمع الصناعي . ويرافق هذا التشابك الاقتصادي تحولات تترتب عليها تغيرات في الحضارة التقليدية ، تغيرات تنتشر اليوم أصنام حياة سكان هذه البلدان . وتتلخص المشكلة الأساسية لهذا التحول الحضاري العنيف في تلاشي الذاتية الخلاقة للحضارات التقليدية ، وذلك لصالح تقبل بعيد عن النقد لتنتاج الحضارة الغربية . وإنه لمن السذاجة بطبيعة الحال أن نعتقد بأن مثل هذا الأخذ والنقل أمر غير مقبول ، ولكن يبدو لي بأن هناك ما يبرر القول بأن عمليات الأخذ والنقل عن الحضارة الغربية يجب أن تتم برعي

أشدها . وقبل ذلك ، على سبيل التمهيد ، أود أن أبدي ملاحظة شخصية : حين يكون المرء قد قضى أكثر من ٣٠ عاماً في دراسة طرق معيشة البشر وعاداتهم وتقاليدهم في بلدان عربية مختلفة ، فإنه لا ينظر إلى هؤلاء البشر كموضوعات اختبارية للدراسة والتحقيق ، وإنما يراهم بالدرجة الأولى كشركاء اتصال ويشاركهم أفراحهم وهمومهم على السواء . وتؤدي الأبحاث الأنثروبولوجية بطبيعتها إلى قيام علاقات بين الباحث والشركاء تشأ عنها وشائج طالما الاحترام المتبادل . إن التقدير الخاص للإنجازات الحضارية لهذه المجتمعات التي أتاحت لي فرصة التعرف عليها في الجزيرة العربية هو الذي دفني بالذات إلى اختيار هذا المجال الحضاري الجذاب موضوعاً لهذا المقال .

وننتقل الآن إلى معالجة وجبة النظر الأولى التي تمس المشكلة العامة للتحول الحضاري . يقدم التاريخ الحضاري لنا أمثلة جلية





١ - من البقاع المختلفة لجنوب شبه الجزيرة العربية ، التي تشتمل على تنوع في الطبيعة يتراوح ما بين المرتفعات الجبلية والمنخفضات الساحلية الصحراوية ، أختار مثلين من المناطق الجبلية ، طبيعة التربة في هذه المناطق تسب صعوبات شديدة عند بناء البيوت . ويوضح الرسم الايضاعي ( رقم ١ ) حلاً إيجابياً لهذه الصعوبات ، ويبين مقطعاً عرضياً لأحد البيوت في جنوب الحجاز .

ويوضح المقطع العرضي بصورة جلية الطريقة التي استفيد بها من الانحدار الأرضي لموقع البناء ، وذلك بإنشاء البناء فوق المنحدر مع استخدام الصخور الكبيرة كمناسير لتثبيت البناء بادماجها في تكوين البيت . وتظهر الصورة ( ٣ ) مستوية شحوح في رأس مسندم وتوضح بالدليل كيف يمكن استغلال أية مساحة أرضية لبناء البيوت وإنشاء الشرفات الحفلية الزراعية بطريقة مدروسة منتظمة ، حتى وإن كان اختيار المكان سيئ بسبب عزلة اجتماعية مؤقتة ، لأن سكان هذه البقعة يجبرون على الهجرة الموسمية بسبب اعتمادهم على الأمطار في إمداد أنفسهم بالمياه . وتفترض هذه الهجرة الموسمية بالذات على سكان الجبال عند نزوحهم إلى السهول الساحلية مطالب عالية قلبية فيما يتعلق ببناء البيوت ، إذ يقتضي ذلك أن يتكروا مباني سكنية تتلاءم مع كل من المنطقتين الجغرافيتين .

ومن الضرورات الاقتصادية في تخطيط بناء البيوت أيضاً تأمين مواد البناء . ففي مرتفعات اليمن الشمالي يوجد لكل قرية مقلع للتجارة يعتبر ملكاً مشتركاً للمجتمع السكاني . ويستطيع عمال المحاجر ، الذين يمارسون مهنتهم إلى جانب عملهم الزراعي ، أن يمدوا كل شخص في القرية بمادة البناء هذه استناداً إلى مبدأ الملكية المشتركة المذكور . وفي غير يكمل الامداد بأخشاب البناء وفقاً للعرف المسمى «الحيمة» . ويعني ذلك أن جزءاً من الملكية المشتركة مستبعد من الاستخدام اليومي بحكم العرف . ويشمل بعض المراعي المحددة والأشجار الشثينة . ولا يستطيع الفرد الحصول على خشب البناء من (منطقة الحيمة) إلا بموافقة الجماعة . وهكذا فحرف الحيمة إجراء فعال لحماية البيئة وللحيلة دون السطو الأثاني على الثروات الطبيعية وتبديدها .

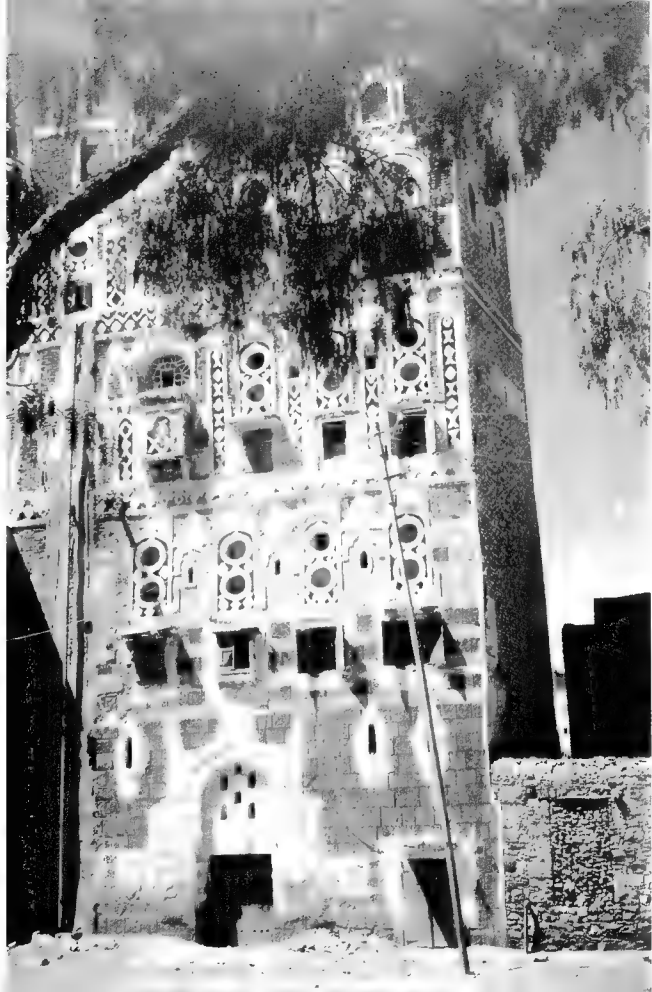
وتقد . بمعنى تكيف المتقول مع الشخصية الحضارية الذاتية . وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالتأكيد عند إنشاء معمل للطاقة النووية ، ولكنه قابل للتحقيق في حقل الهندسة المعمارية على سبيل المثال . فما هو التعليل المنطقي للأخذ بالرتابة الجامدة الكلية للهندسة المعمارية الغربية عند بناء البيوت الحديثة وإهمال الثروة التعبيرية في الأشكال والزخارف التي تفرخها الهندسة التقليدية ؟ والجواب الوحيد على هذا السؤال هو أن الانجازات الحضارية للمجتمع الأصلي تسقط نهائياً في طيات النسيان إما نتيجة للجهل أو ربما بسبب الانسياق الأعمى وراء كل ما هو غربي . إن التصدي لهذا الاتجاه هو الغرض الحقيقي الذي أسمى إليه في هذا البحث

بعد أن أبحث إلى أعمق العناية بالحضارة العربية التقليدية من أجل تشكيل حضارة المستقبل ، فإن علي أن أذكر وجهة نظر أخرى تتعلق إلى حد ما بالجزء الثاني من الغاية التي أنشدها في هذه الدراسة . وأضي بذلك الفائدة التي يجنيها علم الأنثروبولوجيا من معرفة الحضارة الباقية للمجتمع الصناعي ولا يستطيع أحد أن ينكر أن شبه الجزيرة العربية من أكثر المناطق المجهولة إثنوغرافياً في العالم . ولذا فإن هذه الحقيقة تكرم الأنثروبولوجي بالسي إلى تسجيل مواقع الحضارة التقليدية للجزيرة العربية وتوثيقها ، قبل أن يصيبها الضياع والتلاشي بسبب التغيرات الحضارية الشاملة ، وحتى يحافظ عليها كوثائق للتاريخ الحضاري . ونمثل على ذلك بفن الهندسة المعمارية ، ومن خلاله نبين مدى ضرورة مثل هذا التوثيق وأهميته .

ومن وجهة نظر الأنثروبولوجيا ، العلم الذي يسعى إلى فهم الإنسان ، يمكن وصف فن العمارة بأنه محصلة أو نتاج الصراع المبرر لسكان هذه المناطق للوصول إلى أفضل تكيف مع البيئة . حين أحاول فيما يلي أن أوضح هذا البعد لفن العمارة ، فإنه من البديهي أن أسأل عن طبيعة التخطيط في فن العمارة التقليدية . فالتخطيط هو تصرف عقلائي منظم لأشباع حاجات ومصالح معينة .

ومن وجهة نظر موضوع بحثنا نسأل إلى أي مدى يمكن إدخال المعلومات المتوفرة حول الظروف البيئية الطبيعية في التخطيط المعماري عند بناء البيوت . وللإجابة على ذلك بصورة عملية بقدر الامكان ، أدرج فيما يلي بعض الأمثلة التي توضح المظاهر المختلفة لهذه القضية .







٢ - يؤثر المناخ كذلك بدرجة عالية على هندسة المباني وعلى العموم فإن شبه الجزيرة العربية تتسم مناخياً بجو جاف ودرجات حرارة عالية في الصيف ، ودرجات حرارة دافئة نسبياً في الشتاء مع أمطار شتائية من وقت إلى آخر ، إلا أن هذا المناخ يتعرض تحت تأثير البر والبحر ، والجبال والصحراء ، لتفاوتات أساسية تؤدي إلى تكوين مناطق مناخية مختلفة وفقاً لتباين البقاع الجغرافية . وهكذا يتكون في الجبال مناخ خاص ، تكثر فيه الأمطار وتخفض فيه درجة الحرارة ، في حين يصبح المناخ الرطب الحار في المناطق الساحلية محتملاً بفضل تغير الريح المنتظم وفقاً للفصول . وفيما يلي سأأخذ من المعلمين المناخين ، الريح والمطر ، مثلاً لأوضح الانشعابات البنائية التي ابتكرها سكان شبه الجزيرة العربية لاستغلال الرياح الملطفة للجو وللوقاية من الأمطار .

أختار في بادئ الأمر المنشآت المعمارية التي تستغل الرياح كعامل للتبريد . ومن حيث النمط البنائي فإنها تنقسم إلى قسمين : أبنة ذات ملائق (جمع ملقوف أو منور) لسحب الريح وتحويله إلى حجرة في البيت ، وأبنة ذات فتحات خاصة في الجدران وفقاً لتصميمات محددة تسمح بدخول الريح .

وتسمي «أبراج الرياح» إلى الفئة الأولى . وهناك نوعان في جنوب شبه الجزيرة العربية وهما : البرج ، وهو برج الريح المفتوح من الجهات الأربع ، ثم الحصن . وكل منهما بناء مكعب الشكل يقام على سطح البيت .

ويبنى البرج ، بارتفاع يقارب المترين إلى الثلاثة ، من جدار مركزي داعم وأربعة أعمدة خارجية . وكما يتضح من (الصورة ١٢) توجد بذلك أربع فتحات مستطيلة . ويمكن فتح هذه الفتحات أو اغلّاها بواسطة ألواح خشبية وفقاً لاجواء الريح ، وذلك لالتقاط الريح . وتتصل هذه الفتحات بواسطة ملقوف خشبي بالحجرة الواقعة تحت برج الريح . ومن خلال هذا الملقف يحول هواء الريح إلى هذه الحجرة بحيث يطفئ جوها . ويتركب مشبك حديدي بين الفتحات وملقف الريح للحيلولة دون دخول الطيور إلى الحجرة .

على خلاف البرج ، الذي يبنى لسحب الريح من جهات متعددة ، فإن الحصن ، بارتفاع متر إلى متر ونصف فقط ، لا يسمح بسحب الريح إلا من جهة واحدة . ولذا غالباً ما تكون فتحة الحصن باتجاه البحر ، للاستفادة من رياح البحر الباردة (الصورة ١٢) .

إن بناء هذه الأبراج الراحية شكل من أشكال تكييف الهواء يعود إلى ما قبل عصر التصنيع .

نتناول الآن بالبحث الفئة الثانية التي تتميز بترك فتحات في الجدران . هناك نوع خاص من هذه الفئة وهو الكوخ المربع المسمى العريش ، وهو واسع الانتشار في جنوب شرق شبه الجزيرة العربية . ويبنى بأكمله من سعف النخيل . ولبناء الجدران الجانبية تحفر في الأرض حفر على أبعاد منتظمة تبلغ العشرين سنتيمتراً تقريباً . ثم تصب فيها رزم طويلة من سعف النخيل توصل بقضبان أفقية . وبذلك تنشأ جدران تسمح بدخول الهواء من جميع الجهات بالإضافة إلى الضوء أيضاً . ويعتمد السقف المسطح وهو شيء كالظلة ، على هيكل من جذوع الليف ، وتوصل به الجدران الجانبية بواسطة القضبان الأفقية المذكورة (الصورة ٢٠) .

وفي منطقة الواحات في الجنوب الشرقي ينتشر النوع الذي يطلق عليه اسم الدحريس . وتكمن العلامات البنائية لهذا البيت المستطيل ذي السقف المستوي الذي يبنى من الآجر (طوب اللبن أو الطين) في وجود فتحات كبيرة شبيهة بالنوافذ في الجدارين الأمامي والخلفي ، وفي الجدارين الجانبيين أيضاً . ويمنع النظر خلال هذه الفتحات بشبكة من قضبان الليف المحبوكة . وبالإضافة إلى هذه الفجوات فقد جعلت في الجدران فتحات كبيرة أخرى ، مستطيلة أو مربعة (الصورة ١٥) .

وتبنى القبائل التي تعيش في مرتفعات رأس مسندم نوعاً خاصاً من البيوت يدعى باسم الصوفه . وهو بيت مستطيل يسكن في بداية فترات القحط . ويتميز هذا النوع بطريقة بناء الجدران والسقف . فالجدران تبنى من الحجارة التي توضع مغلخلة فوق بعضها وإلى جانب بعضها بعضاً . وفي بعض مباني الصوفه تترك في الجدران عدة فتحات كبيرة . أما السقف فلا يتألف إلا من

(٨) بيت بسقف مقبب (في طراز) .

(٩) بيت بسقف مقبب (وادي وهال ، ولس الحيمة) .

أعمدة حشوية أفقية تغطي بالأغصان والشجيرات . وإلى جانب هذه الوحدات البنائية المستقلة فهناك نوع آخر من الصنوفه يبنى ملحماً بالبيت الشتائي . ولا تتألف هذه المباني الملحقة الا من جدار جانبي وآخر أقملي . أما الجدار الجانبي الثاني فلا وجود له ، مما ينشأ عنه فتحة كبيرة وظيفتها الأعداد بالريح (الصورة ١٨) .

أنتقل الآن الى ذكر الحلول البنائية التي تستخدم لانتفاء الأمطار . ونبدأ أولاً بذلك الحل التقني الذي نجده منتشرأ في عسير ، في منطقة أبها . ففي هذه البقاع تبني من اللبن بيوت من طوابق عدة . ولأن هذه البيوت تتعرض ، بسبب الموقع الجبلي المرتفع ، الى أمطار غزيرة ، فقد أوجدت وقاية فعالة للصدران لمنع تأكلها بالأمطار ، وذلك بتدعيمها وتثبيتها بالأواح أو نظوف حجرية . أما الحلول البنائية الأخرى فتتعلق بطبيعة الحال بطرق بناء السقوف المختلفة . وفي الجنوب الشرقي يشتهر البيت ذوالسقف الجلوني الذي يدعى بالحيمة . ولهذا النوع من البيوت أسس مستطيل ، ويبنى من سفح التينيل . أما عنصر الثبات فيه فيتألف من هيكل مشبك من القضبان تثبت اليه الجدران المؤلفة من أعواد ليفية مشدودة الى بعضها بإحكام . وينطلي هيكل السقف المشبك بواسطة عطر من سفح التينيل ، وتستخدم هذه الحصر أيضاً لتنطية الجدران الداخلية (الصورة ٢١) . وفي المناطق السفلى للمرتفعات الجبلية يوجد نوع شبيه من البيوت ، وهو ما يدعى بالكربين ، والفاارق الوحيد أن جدران هذا البيت تتألف من آجر اللين أو الحجارة (الصورة ٢٤) . ويتمثل نوع آخر في الكوخ ذي السقف الجلوني الذي يطلق عليه كذلك اسم «الحيمة» ويشاهد في مرتفعات الجنوب الشرقي . والمسقط الأفقي لهذا البيت يضاوي الشكل . وتطلى الجدران الحجرية . وهي عادة دون ملاط من الداخل فحسب طبقة طينية ، وفي داخل البيت توجد الأعمدة الحاملة لميكل السقف الجلوني . ويمتد غطاء السقف ، المؤلف من أعواد ليفية محبوكة بإحكام ببعضها ، حتى يصل الى الأرض (الصورة ٢٢) .

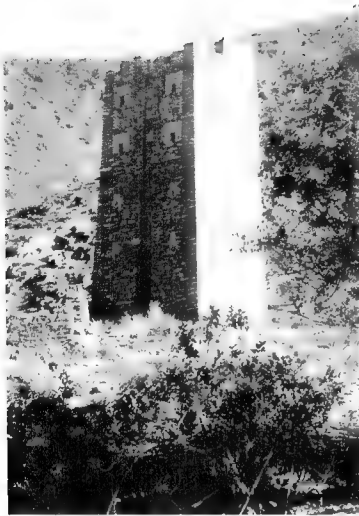
وفي البقاع التي تكثر فيها الأمطار صممت السقوف على هيئة قباب وهذه تحتم بطبيعتها اختيار مقاطع يضاوية أو دائرية للبيوت . وتنتشر هذه المباني في مرتفعات الجنوب الشرقي وظفار ، وتعتبر من معالم تهامة المعمارية (الصورة ٨) .

ان الأمثلة التي اخترناها حتى الآن تشير الى «العقلانية» في تخطيط البيوت من حيث علاقتها بظروف البيئة الطبيعية . واستطراداً للبحث ، فانه من الجدير أن نوضح كيف يدخل فن العمارة التقليدي عن وعي شروط الحياة الاجتماعية في اعتباره .

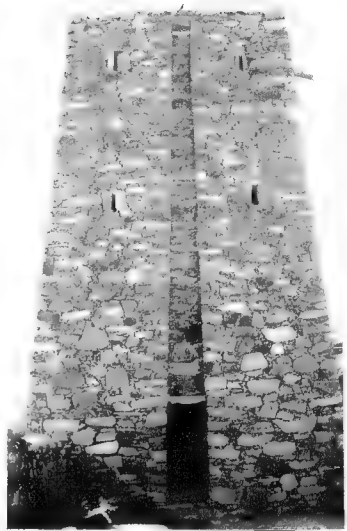
ان المبدأ التنظيمي الاجتماعي الأساسي لجميع القبائل التي تعيش في شبه الجزيرة العربية ينبع من مفهوم السلالة الأبوية ، أي يتركز عن ايدولوجية الاستمرار السلافي من الأب الى الأبناء ، بكل ما يرتبط بذلك من حقوق اقتصادية شرعية وسياسية . لاظهار تأثير العوامل الاجتماعية على بناء المنشآت السكنية ، نناقش ، من وجهة النظر هذه ، أنواع الريفات ، وأشكال المساكن بعد القران والدلتة ، والوضع الاجتماعي للمرأة وعلاقة هذه الموضوعات جميعاً بنظام السلالة الأبوية .

يحدد الصلة بين أشكال الزواج ونظام النسب السلافي الأبوي ، فان دراسة المجتمعات ذات نظام الأنساب الأبوية تظهر اتجاهاً جديراً بالملاحظة ، وهو تفضيلها لنظام تعدد الزوجات . ولكن ليس لهذه المقولة أكثر من قيمة نظرية ، إذ أن نظام الزوجة الواحدة هو السائد في الواقع الاجتماعي للمجتمعات العربية . فقد أوضحت احصائاتي التي قمت بها في الشمال الشرقي من اليمن الى أن نسبة تعدد الزوجات تبلغ اثنين من مئة واحدى وعشرين حالة زواج ، وهي نسبة ضئيلة جداً . لهامشية ظاهرة تعدد الزوجات أهمية بالنسبة لبحثنا ، واذ نوضح أن نظام تعدد الزوجات ، من حيث كونه عاملاً مؤثراً على بناء المساكن ، ليس له إلا طابع الاستثناء . ففي حالات تعدد الزوجات فقط ، يحق لكل امرأة ، حسب الشريعة الاسلامية ، أن تطلب بحجرات خاصة بها للسكن والمعيشة .

على خلاف نظام الزوجة الواحدة ، فان الأشكال السكنية بعد اتمام الزواج تؤثر على تكوين البيوت وتركيب المنشآت السكنية . ويقصد بسكن ما بعد الزواج المسكن الذي يستقر فيه الزوجان الشابان ، والعامل الحاسم هنا هو : لأي المجتمعين العائلين ينضم الزوجان ، الى المجتمع البيتي لأب الزوج ، أم لأب الزوجة . ومن الدراسات الأثروبولوجية نعلم أنه عادة ما توجد عدة بدائل للسكن يختار من بينها الزوجان الشابان . وقد دلت دراساتي واحصائاتي بين القبائل العربية على أن.



(١١) برج دلفي قديم ، أقيم منذ أكثر من مئة عام .



(١٠) برج دلفي أقيم منذ نحو ٥٠ عاماً .

مستقلة تماماً . وبذلك تكون قد أوجعنا عملاً اجتماعياً واحداً فحسب من العوامل المؤثرة على تكوين البيوت والمنشآت السكنية . وتوضح اللوحة (رقم ٢) بصورة بيانية كيفية التوسع في الوحدة البنائية الأصلية لمسكن رب الأسرة الناجم عن هذا العامل .

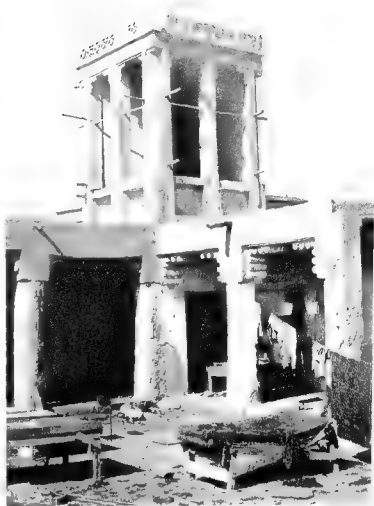
أما العامل الاجتماعي الثاني المؤثر فمصدره الروابط الحقوقية والشرعية لايديولوجية الأنساب الأبوية . ويعبر عن هذه الايديولوجية في العربية بعبارة «نسب أصيل» . وتلخص هذه العبارة تصور الاستمرارية السلافية لسلسلة الأنساب الأبوية كحقيقة اجتماعية . في المنطلق الذي أدى الى تطوير قواعد معينة

الدار السكنية الأبوية هو الشكل الأكثر انتشاراً في الواقع .

يترتب على اختيار الدار السكنية الأبوية في المقام الأول ، أي حين ينضم الأبناء بعد زواجهم الى مجتمع الأسرة الأبوية الكبيرة ، التوسع المساحي في منشآت الدار . وقد يقام بيت الابن للزوجة أيضاً على مقربة من دار الأب ، عندما لا تسمح الظروف المكانية ببناء ملحقات سكنية . على أنه من الملم عند تقسيم مثل هذا الانفصال المكاني لأسرة الابن عن العائلة الأبوية معرفة ما اذا كانت أسرة الابن هذه ، منحدية في المجتمع العائلي الأبوي ، رغم انفصالها سكنياً عنه ، أم أنها استقلت عنه كلياً وشكلت ذاتها مجتمعاً عائلياً جديداً بميزانية



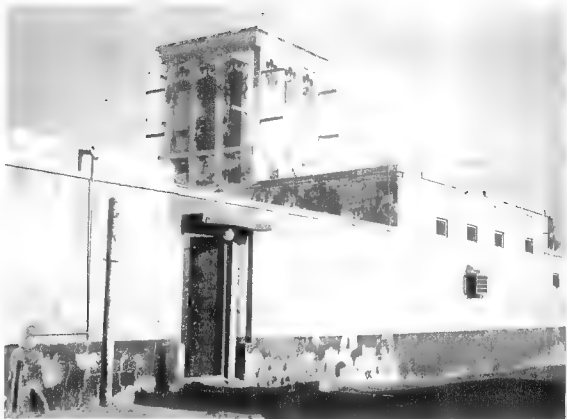
(١٢) برج ديسي (من نوع الحصن) في راس الحيمة .



(١٣) برج ديسي من نوع البرج في راس الحيمة

السلالة وأصالتها . وينجم عن ذلك عزل المرأة اجتماعياً . ونجد صدى ذلك في بناء البيوت وهندستها ، إذ تفصل الأماكن التي تتواجد فيها المرأة عن تلك التي يمكن أن يدخلها الغرباء . وتقضي الحلول المعمارية لذلك بإنشاء وحدة معمارية خاصة ، هي المجلس ، يستقبل الرجل فيها ضيوفه ، وتكون معزولة عن وحدات السكن والأقامة والنوم للمجتمع العائلي . وحيثما لا تتوفر إمكانية تحقيق هذا الحل يقام في المستوطنة السكنية بناء خاص يطلق عليه اسم (المجلس) ، يمكن استقبال الغرباء فيه . ولكن هناك حالات لا يتوفر فيها حتى مثل هذا الحل الأخير . وفي هذه الحالات تتجنب النساء غالباً دخول غرفة المعيشة (المجلس) ، ما دام يجلس فيها رجل غريب . وتتضح الحلول المعمارية بصورة تخطيطية في الرسم ٣ .

لنحضر هذه الحقيقة والتأكد من صحة محتواها . ووظيفته إحدى هذه القواعد هو ضمان نقاوة الخط السلالي . وقد ترتب على هذه القواعد بالذات آثار في تكوين المنشآت البيتية ، على ما قد يبدو في ذلك من غرابة لأول وهلة . وأعني بذلك تلك القواعد التي تتعلق بوضع المرأة في هذه المجتمعات الأبوية الأنساب . ولا سبيل إلى إنكار أن وضع المرأة الاجتماعي في هذه المجتمعات يختلف اختلافاً أساسياً عن وضع الرجل من حيث أن لا سيطرة لها على وسائل الإنتاج . ولكن المرأة ، من الجهة الأخرى ، تغطي بمكانة هامة بفضل وظيفتها كمكتسبة للأنساب الأبوية (للنسب الأبوي) . ومن ثم كل تلك الاجرامات المادقة بالدرجة الأولى إلى حماية المرأة من استعواذ الغرباء عليها . فالسألة هنا تتعلق بالحفاظ على نقاء



(١٤) برج ديجي ملحق بمنزل حديث ، جزيرة الحفرا ، رأس الخيمة .

وحدات السكن والنوم الجديدة ، دون حاجة الى تغيير مباني الادارة المنزلية الأيوية .

٣ - يقوم النظام المعماري ، اذا سمحت الظروف بذلك ، على أسس عزل الوحدات السكنية الخاصة للمجتمع العائلي عزلاً تاماً عن الجزء العام من البناء الذي يدخله الغرباء والذي يسمى بالمجلس . ومصدر هذا الفصل هو تلك المعايير التابعة من أيديولوجية السلالة الأيوية .

يهدف للمعارف السابقة لمعالجة بعد تأثير العوامل الاجتماعية على فن العمارة التقليدي من جميع النواحي . وقد يكون من المجدي متابعة تأثيرات تقسيم العمل بين الجنسين ، أي تلك القواعد التي تحدد توزيع الصلاحيات الاقتصادية بين الرجل والمرأة في المجتمع المنزلي ، على تشكيل المنشآت السكنية . ولكن من الأفضل - كما يبدو لي - التنحلي عن ذلك ، فهدف هذا الموضوع العام هو إبراز تأثير بعض العوامل

من ذلك التفاعل بين العوامل الاجتماعية وعمارة المساكن يمكننا أن نستخلص ثلاث ميزات لفن العمارة العربي التقليدي تتميز عن الهندسة المعمارية الغربية التي تتسم بالجمود :

١ - يجب أن يكون نظام البناء شديد التنوع ، أي يجب أن يكون طابعه المرونة الكبيرة للاستجابة للضرورات الاجتماعية بحيث يمكن توسيع البناء الأصلي الأول . ويبدو أنه من الضروري الإشارة هنا الى أن الجهد العملي اللازم لذلك كثيراً ما يقدمه أعضاء المجتمع العائلي وأقرباؤهم وفقاً لجدايه التضامد والتكافل التي تتبع من نظام «النسب الأيوي» .

٢ - طابع وحدات النظام المعماري هو الاستقلال عن بعضها بحيث يتم التوسع الضروري في وحدات السكن والنوم دون أن يترتب على ذلك أي تغيير في العناصر الأخرى من المبنى . وهذا يعني عملياً ، أنه في حالة تزوج أحد الأبناء ، يتيسر لهذا الابن أن يظل ، بفضل دار السكن الأيوية ، عضواً في المجتمع العائلي الأيوي ، بما لا يحتاج الى أكثر من توسيع



▼ (١٦) مودة من الداخل للبيت الصفي المصور أعلاه.

▲ (١٥) واجهة بيت صفي ، من بوع اندريس (ولس الحينة) .







▼ (١٨) صودة داخلية لبيت صبي . في منطقة وُدُوس الجبال (رأس الخيمة)

▲ (١٧) راجية يوافد البيت الصيفي المصدر على الصفحة المتأخرة





(١٩) تنبت سبيد النحل ، مطر يهطل إحدى مراحل ما، كوخ عريش (رأس الحيمة)

وحدات غرف الإقامة والتوم في مجّع بنائي واحد (الصورة ٣) .

٢ - الحصون ، التي يلجأ إليها أفراد الأسرة مع أهم ما لديهم من أمتة وموؤن في أوقات الخطر (الصور ١٠ ، ١١) .

٣ - القرى الدفاعية . بنيت هذه القرى ، المنتشرة بوجه خاص في الشمال الغربي والجنوب الغربي من منطقة أبها في عسير ، بحيث تشكل الجدران الخارجية للبيوت أسوار الحصن ، وبحيث يمكن اغلاق المداخل بالبوابات . وقد أصبحت هذه القرى الدفاعية اليوم ، نتيجة لسياسة الاستقرار الناجحة للحكومة المملكة العربية السعودية ، مجرد شواهد أثرية مدهشة لماض مضطرب . كمثل على هذه القرى أشهر إلى الحارطة التي وضعتها لقرية السوده الواقعة على ارتفاع ٣٠٠ متر ،

فحسب . غير أن هناك عاملاً يستحق الاهتمام ولا يجوز التغاضي عنه عند معالجة هذه المسائل التي أوردناها من قبل . وأعني به قضية الدفاع عن النفس ، وهي قضية اجتماعية هامة . ولا يحتاج الأمر إلى إيضاح كبير . فإن مساحة الأراضي الصالحة للزراعة في سلسلة الجبال الجنوبية الغربية من الجزيرة العربية - نظراً لعوامل الحرية - محدودة للغاية . وهذه حقيقة قد تصبح خطراً ملموساً ، عند ازدياد عدد أفراد قبيلة من القبائل ، وحين ينزع البعض إلى اتخاذ الحرب وسيلة لانتزاع الأراضي الضرورية الصالحة للزراعة . عندئذ يصبح الدفاع في هذا المجال قضية وجود أم فناء . وعلى ضوء هذه الحقيقة نفهم الحلول المختلفة للمنشآت البنائية الدفاعية في الجنوب الغربي من شبه الجزيرة العربية . وتشمل ثلاثة أنواع :

١ - البيوت العالية التي تضم فيها حجرات المونة والطبخ مع



(٢٠) بناء كوخ هريش (راس الحينة) .

١ - لقد جُمع بين غرف الجلوس والنوم والمطبخ في وحدة سكنية .  
أما حجرة الاغتسال فتشكل وحدة بنائية منفصلة ، وسمت بالبناء  
عدة مرات .

٢ - تمثل غرف الجلوس والنوم والطبخ والافتسال وحدة سكنية  
وقد فصل المكانان الأخيران بجدران فاصلة عن الأولين .

٣ - كرقم ٢ ، مع فارق إضافة حجرة خاصة للمؤونة .

تقع حظائر الحيوانات للنماذج ١ - ٢ خارج المجمع הבائي .

٤ - صُمّت جميع الوحدات الفراغية بما في ذلك حظائر  
الحيوانات ومخازن الملق في مجمع بنائي ، ولكنها منفصلة عن  
بعضها في طوابق .

ولعلها أعلى مستوطنة في شبه الجزيرة العربية (الرسم ٤) .

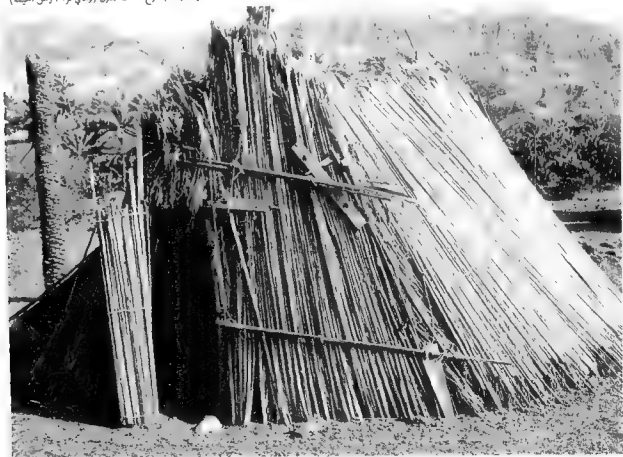
بعد هذا ، لا بد أن ندرج في بحثنا بعض نماذج تشكيل  
الحيز المكاني تشكيلاً وظيفياً . ولقدفة الغاية أقدم عرضاً بيانياً  
توضيحياً يشتمل على نتائج إحصائياتي ودراساتي في هذا المجال  
(الرسم ٥) ويظهر تحليل المادة عدة نماذج لدمج الوحدات  
البنائية وأخرى للفصل فيما بينها ، وهي حجرة الجلوس والنوم  
وحجرات المؤونة والأدارة المنزلية . ورغم أن هذه النماذج  
واضحة للميكان من الرسوم التخطيطية المرفقة ، إلا أنه من  
الضروري ، كما يبدو لي ، أن أبرز أهم هذه النماذج  
(الرسم ٦ - ١٠) .

نماذج الدمج (الرسم ٦) :



▲ بيت سقف جلون من نوع الحيمة (رأس الحيمة) .

▼ (٢٢) كوخ سقف جلون (وادي فرا ، رأس الحيمة)

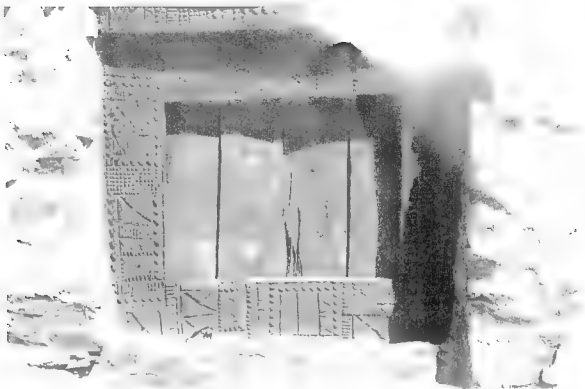




▲ (٢٣) كوخ يستق جلود ، وفي الخلف كوخ عريش (رأس الحيمة)

▼ (٢٤) بيت يستق جلود ، من نوع الكرين (رأس الحيمة) .





(٢٥) - زحارف نافذة (منطقة كبلوه ، الباحة ، المملكة العربية السعودية)

(٢٦) - منظر جداري لتبويب الأعمدة المصورة أمامه .





(٢٧) زخارف مقبرة تاريخية أثرية قديمة ، عصر التاريخ (عس) .

(٢٨) زخارف حجرية يمينى برج دقاني (عس) .



◀ (٢٩) زخارف جدارية يمينى مسجد قروي في اليمن .

Small square stamp or seal in the top right corner.

Vertical line of stylized script on the right side of the central panel.

Horizontal line of stylized script at the top of the central panel.



Vertical line of stylized script on the left side of the central panel.

Small square stamp or seal in the bottom left corner.







(٣٠) لقطة من المخرج ال عربة في شعوح (رأس الحيمة)

(٣١) بيت شتالي في منطقة رؤوس الحبال (رأس الحيمة)



نماذج الفصل (الرسم ٧ - ١٠) :

١ - تشكل حجرنا الجالس والنوم وحدة مكانية ، وفصلت عنهما الوحدات التالية : مكان الطبخ وجرة المؤونة وحجرة الاغتسال .

٢ - بنيت لغرف الجلوس والمؤونة والطبخ والمؤونة والاغتسال وحدات سكنية خاصة .

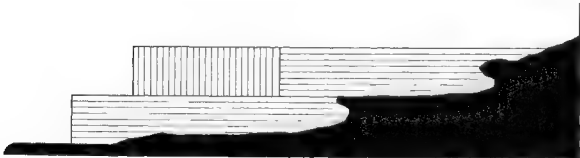
تقع حظائر الحيوانات في النموذجين خارج منشآت السكن .

من السهل أن ندرك الآن أن جميع النماذج المختلفة لتشكيل الحيز المكاني تشكيلةً وظيفياً تستند إلى خطط مدروسة وافية من أجل تلبية المطالب الاجتماعية الاقتصادية .

لقد حاولت حتى الآن أن أبين بعض المعالم الأساسية لفن العمارة التقليدي لجنوب شبه الجزيرة العربية . إلا أن هذا العرض سيكون ناقصاً إذا لم أذكر ذلك الحقل من حقول فن الهندسة المعمارية الذي يعبر من خلاله المجتمع عن مفهومه الجمالي وعن قدراته الإبداعية : وأعني به ميدان الزخارف المعمارية . ويشمل الأسلوب الزخرفي المترف الشيء بنمط الروكوكو على بعض بيوت زيد - وهذا تطوير محلي لأسلوب الزخارف الفارسي الهندي - ، وزخارف السقوف والنوافذ - من مواد مختلفة - على البيوت وعلى واجهة مسجد قرية

زيدية ، ثم رسوم الجدران داخل بيوت عسير ، تلك الرسوم التي تبدها أنامل النساء . وحتى لا أميل على التقارب وأبعث في نفس الملل بالوصف الفصل ، أكتفي بالإشارة إلى الصور الفوتوغرافية التي تنقل انطباعات أكثر مباشرة وصدقاً عما يستطيعه الوصف الكلامي ( الصور ٦ و ٧ و ٢٥ و ٢٦ و ٢٩ ) .

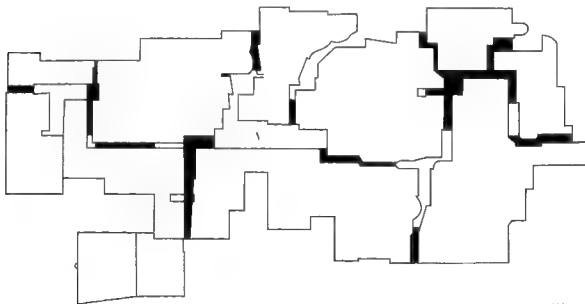
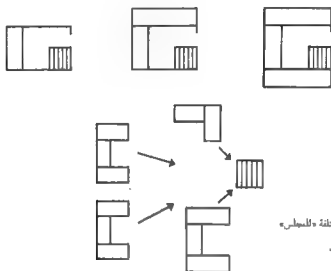
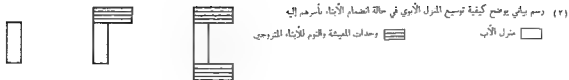
والآن فقد بلغت نهاية عرضي الذي أرجو أن يكون قد أوضح لنا أن فن العمارة التقليدي يضم الخبرات العملية المباشرة التي اكتسبت أثناء الصراعات الدائرة مع البيئة الطبيعية كما يعبر عن الأوضاع الاجتماعية . وقد تكون هذه المقولة السابقة بدينية أو تافهة ، إلا أنها - كما يبدو لي - ضرورية للتأكيد على «مقولة» فن العمارة التقليدي الذي يميل المرء كثيراً إلى اغفاله في غمرة عمليات التحول الحضاري الحالية . إن فن العمارة هذا هو تمييز رائع عن القدرات الإبداعية للسان في الماضي . واليوم نرى كيف تحدث القطيعة بيننا وما بين عصر ما قبل التصنيع بشدة وعنف . من لم يستوعب في هذه المرحلة الجديدة من التاريخ الحضاري لشبه الجزيرة العربية ماضيه ، من لم يفهم هذا الماضي ويقدره حق قدره ، فقد يكون أيضاً عاجزاً عن تشكيل حضارته من جديد وعن تحقيق رؤيته الحضارية . وبهذا المعنى أهدي هذه المقالة وأكرسها إلى جميع أصدقائي العرب .



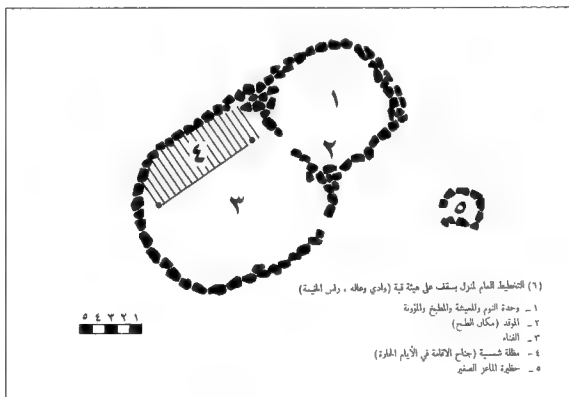
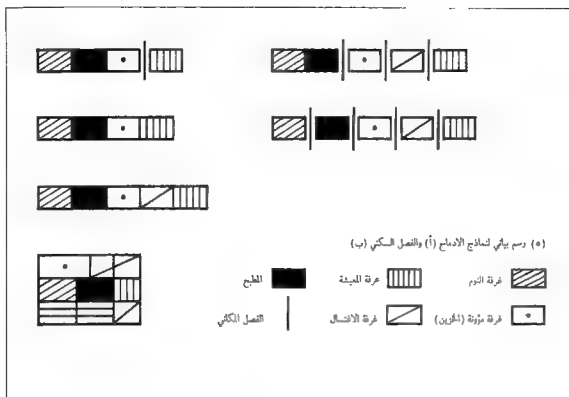
(١) مقطع عرضي لشزل في برده (منطقة تقيف ، جنوب الحجاز) .

وحدة للمقعدة والنوم والطبخ وعزون المراد النذائية

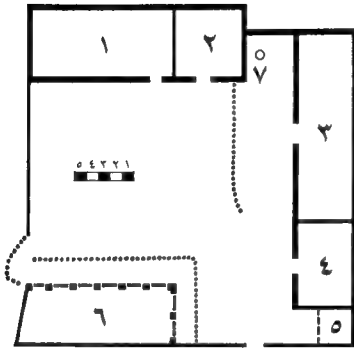
الاصطبلات (الحظائر) ، وعزون الملبس والحطب .



١ - ميدان عام ، يمرض فيه الباكسون الزيادة بجانبتهم في أيام السوق الأسبوعي



(٧) التخطيط العام لمزل في رأس الحيمة



١ - عتبة المصينة والدوم

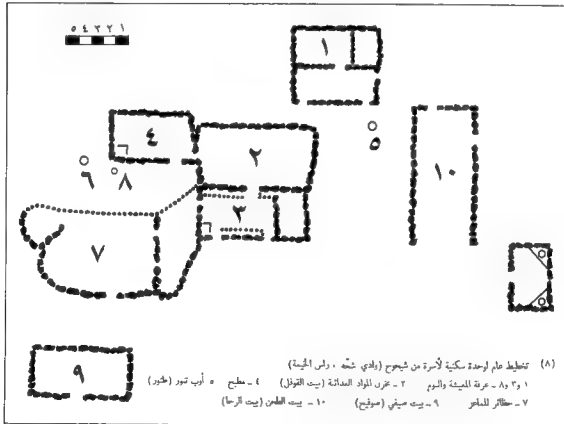
٢ - المطبخ

٣ - عتبة الخزين (المراد الدفائنة)

٤ - عتبة الأفتال

٥ - المزل الصفي (دخول)

٦ - دور (طور)



(٨) تخطيط عام لوحدة سكنية لأسرة من شيوخ (وادي شنه ، رأس الحيمة)

١ و ٣ - عتبة المصينة والدوم

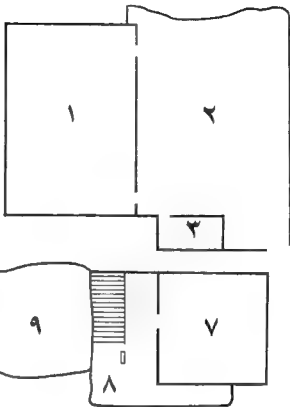
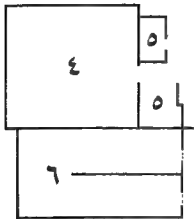
٢ - عتبة المراد الدفائنة (بيت القبول)

٤ - مطبخ

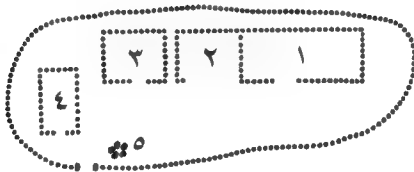
٥ - أبواب دور (طور)

٦ - بيت صيني (مطبخ)

٧ - بيت الطين (بيت القرحا)



- (٩) تخطيط عام لمشأة سكنية في شلّسه (مقاطعة كيلو ، البامه)
- ١ - منزل يفرقة النوم . ومطبخ .  
 ٢ - حوش  
 ٣ - حظيرة الميول  
 ٤ - حصن (برج دفاعي)  
 ٥ - حظيرة الميول مفتوح  
 ٦ - غرن البلب  
 ٧ - حظيرة الأبقار في فصل الشتاء  
 ٨ - حظيرة الأبقار في الصيف  
 ٩ - مريسة



- (١٠) تخطيط عام لوحدة سكنية (أكواخ هريش / وادي اليميم ، ولس الحبيبة)
- ١ - غرفة المعيشة والنوم  
 ٢ - غرفة الأتلة خلال النهار ، وتستخدم أيضاً كمجلس (مظله)  
 ٣ - مطبخ  
 ٤ - غرفة تخزين المياه  
 ٥ - للوقد



منه نه بفمحه لالض تالض

مصطفى عبد الرحيم محمد (القاهرة)

## خطرات خطاط متصوف عن فنه

وأنا أستخدم النقط للاسترشاد والقراءة في نفس الوقت .

أحافظ في البسلة على نقاطها لأنني أعتقد أنها لا تكتمل إلا بها .

أنظر الى الحرف لا بحرف من حروف اللغة وإنما بكلمة أو عالم قائم بذاته ، وإن شئت فقل إن الحرف عندي هو الكون كله .

اللون الأسود في نظري رمز للشباب ، فهو اللون الذي لا يمكن صبغته الى لون آخر . لهذا كان تعبيري بهذا اللون يمثل عنصراً أساسياً ذا دلالة شاملة .

إن طالب العلم تحفه الملائكة ، وأعتقد أن الملائكة ترشد يدي وتوجيهني دون أن أراها .

تمددت في أعمالي أن تكون صالحة لأكثر من تخصص وأن تكون قابلة للتنفيذ ، وأستطيع متابعة ذلك - إذا ما طلب مني - في تخصصات مثل الزجاج والحفر والنحت والطباعة وما الى ذلك ، وذلك لكي يستفيد منها أكبر عدد ممكن الناس .

دوست أسس التصميم والطبيعة الحية والطبيعة الصامتة . وقد كن لدراستي لهذه المواد وتدريسي لها أثر واضح على رياضيات أشكلي وخطوطي والفراغات التي بين الحرف والحرف والكلمة والكلمة والنقط .

أصر في البسلة على وضع النقطة تحت الباء باستمرار ، وذلك لارتباطها ارتباطاً وثيقاً وعضوياً بين الشكل كشكل له لفته وبين المدلول الباطني لبسلة القرآن الكريم .

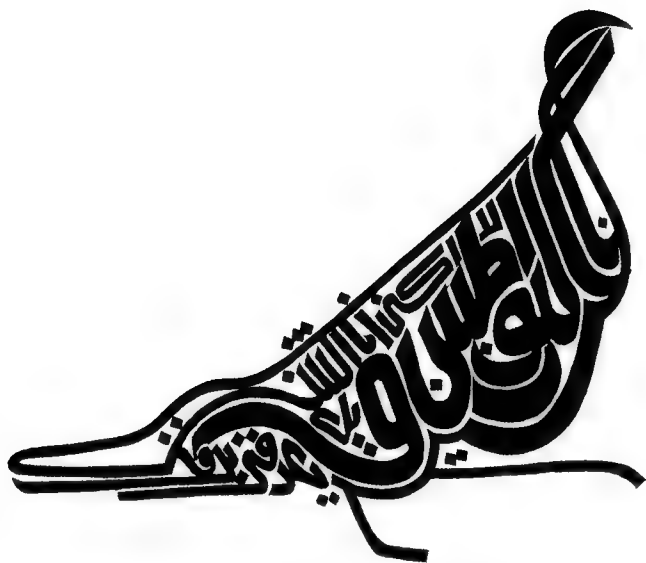
أريد أن أقول من خلال العلاقة بين الأسود والأبيض إنه مهما كان الظلام فإن كل إنسان يحتاج الى النور ولو بقدر ضئيل .

اترك عنان قلبي للهندس ليوسي بالشكل ، وأتصرف على الشكل أولاً حين أنهي من اللوحة .

أسمى جهاداً الى إيجاد تجريد في أنماط الخط العربي ، لا أنظر الى الحروف بروح الماضي ، وإنما بروح الحاضر ، بروح عصر رفع فيه الإنسان رأسه الى السحاب والفضاء الكوني ، وأنظّل أن تمكس أعمالي هذا التقدم المذهل في العلم .

كانت اللغة في بدايتها غير منقوطة ، ثم استحدثت النقط ،





## فهرس الأعداد ١١ - ٣٣

XXXX 66	ابراهيم ، جميل عطية : العين مرآة الجسد ( قصة قصيرة )
XXVII 71	ابراهيم أصلان : افتتاحية ( قصة )
XVI 82	ابن خفاجة : شعر
XXVII 48	احمد عبده : مناظر العرس في مسرحيات برخت
XIII 31	ادونيس : مراثية الحلاج
XX 17	السوريالية قبل السوريالية
XXIV 95	أديب ، ألبرت : شعر
XXI 58	M. Stettler إشتلر ، ميشل : لويس مويه
XII 83	أقبال ، محمد : مسجد قرطبة
XI 62	J. C. Ammann آمان ، جان كريستوف : لويس مويه وأصدقائه
XXIV	J. Emmrich امريش ، ايرما : كلير داليد فريديش
XXVIII 30	W. Emrich امريش ، فيلهلم : الفن القصصي في القرن العشرين ومنزهة التاريخي
XXVI 74	J. Amman آمن ، يوج : حلم اللاعب على الحبل بالسقوط الحر
XXVII 34	G. Ungeheuer أنجهوير ، جيرولد : اللغة كأداة لنقل للمعلومات
XIII 71	U. Oberlin أوبرلين ، أورس : جبل رهيب
XXX 88	اورن ، أراس : قصائد من اللاتيا ، خرافة تركية
XXVII 60	H. Urner أورنر ، هيلدجارو : الطفل وشيال الظل
XII 76	K. H. Olbricht أوبرخت ، كلاوس هارتموت : الفن الحديث في برلين
XIX 71	M. Ullmann اولمان ، مانفريد : ورقة من تاريخ الاستشراق : فيلهلم ألفلارت
XI 5	K. Ulmer أولمر ، كلر : الحقيقة العلمية وتنوعها ووحدها
XIX 41	M. Önder أوندر ، محمد : زخارف قصر قبادباد بالأناضول
XXII 4	J. Ebel-Eibesfeld ايبيل - ايبسفيلد ، ايرينيس : الانسان - الكائن الناميض
XIII 25	G. Eich آيش ، جوتسر : الشعر « يوسف »
XXXIII 67	J. Bachmann باخمان ، انجودوج : قصائد *
XIV 52	K. Badt باد ، كورت : الأزرق
XXXIII 14	W. Barner u. a. بارنر ، فلفريد : لسنج في عصره
XVI 70	D. Brandenburg براندنبورج ، ديتريش : ضريح شجرة الدر

XIII 72	B. Brecht	برشت ، برتولد : المواقف والمعارض ،
XXVI 22		خياط مدينة أولم
XXVII 53		الزواج الطارىء
XXIV 56	H. Böll	بل ، هينريش : موت إرء باسكولايت
XI 22	A. Butenandt	بوتاند ، أدولف : ما هو معنى الحياة من وجهة نظر الكيمياء البيولوجية
XIV 78	J. C. Bürgel	بورجل ، يوهان كريستوف : طب النفس في البلاد العربية في القرون الوسطى
XXVI 43		ملحات عن دور المجاهد في الأدب العربي
XXVI 56		النظرة المعاصرة والاستقلال في التفكير العلمي في العصر الاسلامي
XVI 86	W. Borchert	بورشرت ، ثولفنج : ولكن الجذران تمام في الليل . . .
XXVII 89	Ch. Busta	بوسته ، كريستينا : قصائد تركية
XXVI 46		البياتي ، عبد الوهاب : سفر الفقر والثورة ، هبوط أورفيوس الى العالم السفلي
XV 33	P. Parthes	پارتيس ، پاول : ذكرى مرور ١٥٠ عاماً على ميلاد الأديب تيودور فوثاته
XVI 16		- ذكرى مرور ٣٠٠ عام على ميلاد الفيلسوف ج. ف. هيجل
XVII 4		- الفن الحديث وفنون الخط
XXI 46		- ماسكس ريكر ، في ذكرى مرور مائة سنة على ولادته
XIV 70	R. Paret	پاريت ، رودي : ورقة من تاريخ الاستشراق : اينو ليمان
XV 30	R. Pannwitz	پانقتس ، رودولف ، الانسان والذرة
XX 69	O. Pritsak	پريتسك ، اوميليان : ورقة من تاريخ الاستشراق : هاتو هاینريش شيدر
XIII 4	H. Plessner	پلسنر ، هلموت : الانسان بوصفه كائناً حياً
XVIII 9	A. Portmann	پورتمان ، أدولف : لغة عالم الطليعات
XIV 16	F. Taylor	تايلور ، فرانك : مجموعة المخطوطات العربية الفارسية والتركية في مكتبة
XIV 16		- جون ريلندز بمانشتر
XXVIII 8	L. Zahn	تسان ، لوثر : كالت وقضية السلام
XXIV 81	M. Thomas	توماس ، مانوئل : المغرب
XVIII 52	D. James	جيمس ، دينيد : الكنوز الاسلامية في مكتبة تشارتريتي
XXVI 28	R. Guardini	جوارديني ، رومانو : وحدة الوجود في مرثية دوينو
XIII 14	F. Göttinger	جوتنجر ، فريتس : حوار حول الترجمة
XXVIII 80	J. W. Goethe	جوته : الطبيعة ، أغنية مايو
XXIV 72		حسين أمين ، فكرة الاسلام الانسانية ونظرة الى الفن
XIII 32		الحلاج : من ديوانه

XIX 55	الحيدري ، راشد : لعب الكرة أو الصولجة في التاريخ الاسلامي
XVII 48	خالد ، دطلق : أحمد أمين وأتباع الأستاذ الامام محمد عبده
XXX 19	خليل ، مجدي : هرمان هسه ، الأديب والشهرة
XXVII 4	H. P. Dreitzel
XXV 67	E. David
XXVII 77	J. P. Dauriac
XXX 20	W. Dostal
XV 24	U. Rukser
XV 53	J. Rypka
XXVI 24	R. M. Rilke
XXVI 38	
XXXIII 82	
XVIII 46	
XII 16	
XXIII 4	
XXXIII 3	K. Sontheimer
XIV 51	
XIV 63	P. Celan
XXXIII 46	
XXIV 60	
XIII 57	A. Schall
XI 41	O. Spies
XVI 69	G. Schregle
XXIX 4	G. H. Schwabe
XVI 75	K. F. Freiherr
	Schabinger von Schowingen
XX 28	- للضمون الخالد لكتاب نظام الملك في السياسة (سياسة)
XI 34	A. Schimmel
XIII 19	
XIV 4	

- XV 73 - خوشحال خان خنتك ، شاعر ومعارف
- XVII 36 - مهزنا قليج بيك ، الأديب السندي
- XVIII 64 وقصته التربوية «زيت»
- XIX 24 - ورقة من تاريخ الاستشراق : ارنتس ترمب
- XX 20 - الأدب العربي في شبه القارة الهندية
- XXI 5 - المرأة في التصوف
- XXII 46 - مولانا جلال الدين الرومي
- XXIV 4 - أقبال في سياق حركات الإصلاح الهندية الإسلامية
- XXIX 69 صلاح عبد الصبور : مذكريات الصوفي بشر الحافني
- XXXIII علية ، نعيم : العين العاشقة ، أجيال الفن التصويري الحديث في مصر
- المعناد ، عباس محمود : فكاهات عصر التحول
- XXXIII 76 كجنيك ، برنارد : سيكولوجية الحصان
- XXXIII 77 O. Flake فروغ فرخ زاد : نبذة من الشعر الأيراني الجديد
- XXXII 57 H. H. von Veltheim-Ostrau فريد ، اریش : المرأة
- XV 60 فلاكه ، أوتو : الصورة (قصة)
- XIV 82 E. Fried فلتهايم ، هامو فون : المقابلة الأخيرة مع أقبال
- XV 77 J. Fück فوك ، يوهان : ورقة من تاريخ الاستشراق : كلول بروكلن
- XXXII 13 - أقبال وحركة التجديد الإسلامية الهندية
- XXIV 84 H. Vocke فوكه ، هارالد : الأيقاع الموسيقي وقصر الشعر
- XXXIII 27 K. Jürgen-Fischer فيشر ، كلاوس يورجن : أصداه أسلوب الشبيبة
- XXX 40 - ألوجه الواقعية في ألمانيا
- XVIII 74 فيراطلي ، جميلة : المتصوف الشعبي التركي يونس امره
- XX 61 - السماع السماوي
- XXIII 68 S. Kahle كاله ، سيجريد : خطاب عن البيئات العربي الأول في بغداد
- XXIX 58 كامل ، نادية : للمدينة (قصة)
- XXX 73 B. Grzimek كجنيك ، برنارد : سيكولوجية الحصان
- XXVII 85 S. N. Kramer كرامر ، صاموئيل ن : النظرية الموسيقية بدأت في سومر
- XIX 65 كسراتي ، ميانش : جفت (شعر فارسي)
- XXIII 45 F. Kafka كفتكا ، فرانز : طليب القرية
- XVI 27 F. Klein-Franke كلاين - فرانكه ، فيلكس : أبحاث هاينريش بارت كمساهمة في الدراسات الشرقية
- صحيفة خطط المستشرق النمساوي يوسف فون هامر - يورجستال

XI 73	O. Kokoschka	كوكوشكا ، أوسكار : المغرب الأقصى في لوحاتي
XIV 37	U. Kultermann	كولترممان ، أودو : الأبيض والأسود
XXVIII 46	W. Kohlschmidt	كولشميدت ، فرنز : إرنست تيودور ١ . هوفمان
XVII 30	M. G. Konieczny	كونينسي ، م . ج . : رسوم جدران الضريح بالقرب من جوهي (الباكستان)
XVI 83		الكياي ، سامي : أبو العلاء المري
XIII 49	G. Kircher	كيرشر ، جيولا : الألمان وتاريخ الصيدة العربية
XXIV 20		كيروس أتاباي : قصائد
XX 37	M. Keeting	كيتينغ ، ماري آنه : المسرح الألماني للماصر
XXIV 59	S. Lenz	لننس ، زيغفريد : العقوبة
XIV 66	O. Loerke	لوركه ، أوسكار : لياء الباطنة
XXII 20	H. Lüthy	لوتي ، هربرت : التاريخ والاحياء الاقتصادي
XV 64	J. Marek	مارك ، يان : فيض ، الشاعر الباكستاني الانساني
XXXIII 70		- الفكر الاجتماعي عند محمد قبائل
XXV 73	H. von Marees	ماريه ، هانز فون : رسوم وتصميمات
XV 69	H. Mack	ماك ، هايننس : أعماله الفنية في عرض الصحراء
XXVI 31		ماهر ، مصطفى : ينتر هاندكه : من واقع الأدب . . . الى . . . واقع الواقع
XXIX 50		- نسبية الحقيقة بين بول شالوك ومحمد كامل حسين
XXIII 56		مجددي خليل : محاولة للخروج : تفسير قصة فرانز كافكا «طبيب القرية»
XII 80		مجددي يوسف : الفن والالتزام عند حجازي
XIII 81		- كيف نولف وكيف نمارض
XVI 54		- هوفنستال والف ليلة
XVI 64		محسن مهدي : بايع الشمع
XVII 72		محمد ابراهيم : معرض الكتابة العربية في الف عام
XX 68		محمد حيدر : أنسل بلا وجه
XVIII 30		محمود درويش : أبسي
XIV 73		مراد كامل : اينو ليتمان أستاذاً وأباً
XXIX 70		مصلح ، ص . : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي
XII 17		مصطفى ، محمد : صور من مدرسة بهزد في المجموعات الفنية بالقاهرة
XXX 30		- تصاویر قاهره
XIII 34	M. Mell	مل ، ماركس : اليد الجليقة

XXIX 16		ملا ، عبد الوهاب : تحصيل السعادة للفارابي ، مخطوطة بمكتبة برلين ( رقم ١٨١٨ )
XVI 65		منصور ، يعقوب قرام : ابتدالات أبي حيان التوحيدي في الاشارات الالهية
XVI 4	H. Mohr	مور ، هانس : العلم ومستقبل الانسان
XXI 39	R. Musil	موزيل ، روبرت : الشحرور
XXX 85	R. Musil	- هل يضحك الحصان
XXV 4	H. R. Möller	مولر ، هينر . : الفن كايديولوجية
XII 70	R. Müller-Miles	مولر - ميليس ، راينهارد : شهور العام في لوحات أنطون كرايكر
XV 44		ناجي نجيب : «ايني بريست» و «زئيب»
XVIII 33		- نجيب محفوظ على أرض الواقع المصري
XX 5		- الخروج الى السيد البدوي
XXIII 62		- طه حسين وفرانز كافكا
XXIV 35		- الحركة الرومانتيكية
XXV 27		- قصة توماس مان «آل بودنبروك» وثلاثية نجيب محفوظ
XXVI 50		- المتناهي واللاتناهي ، تعليق على قصيدة للياني
XXX 44		- الرحلة الى الغرب والرحلة الى الشرق ، دراسة مقارنة
XXXI 44		جزء أول
		جزء ثاني
XXI 33	E. Neubauer	نويباور ، ايكهارد : أسمية موسيقية في بلاط هارون الرشيد
XIII 64		الفاشي ، محمد يحيى : من ماكس بلاتك الى كارل فريدريش فون واينسكر
XVII 68		- يوليوس روسكا ، البجاعة الكبير في العلوم الطبيعية
XII 12	W. Heisenberg	هايزنبرج ، فرنز : صورة الطبيعة عند جوته وعلاقتها بالعلم الطبيعي المحدث
XXVII 40	H. J. Heringer	هرينجر ، هنز يورجن : اللغة كوسيلة للتدليس
XXX 17	H. Hesse	هسه ، هرمان : نحن نحيا
XXXII 1	H. Hesse	هسه ، هرمان : اقبال
XII 55		همايون ، غلام علي : للندن الايرانية في اللوحات الأوروبية
XX 78	A. Hottinger	هوتنجر ، أرنولد : كلمة عزاء وراثه في جوستاف فون جرونباوم
XXIV 62	G. Hortleder	هورتلدر ، جرد : سحر كرة القدم
XXVIII 55	E. T. A. Hoffmann	هوفمان ، ارنست تيودور : دون جوان
XI 59	H. von Hofmannsthal	هوفنستال ، هوجو فون : ألف ليلة وليلة
XVIII 51	R. G. Hayes	هيز ، ر . ج . : مكتبة تشيستريتي في دبلن
XXVIII 4	H. von Hentig	هينتيغ ، هارتموت فون : أربعة أجيال - هل هي أربعة عوالم ؟

XXI 79		الوجداني ، ماجد : مع التراث الألماني
XXIV 10	F. Wagner	فانجر ، فريدريش : العلم والمسؤولية
XI 9	K. Wacholder	فانهلدر ، كورت : المناقشة الدائرة حول نشوء الحياة على سطح الأرض
XVIII 20	W. Walther	فالتر ، فيسكه : أراجيز عربية قديمة لترقيص الأطفال
XIII 36	M. Weischer	فايشر ، ماثيويل : رامون لول والعالم الإسلامي
XXXII 4		— محمد قبيل وعلاقته بالثقافة العربية
XXV 68	H. Hysting	فيزلينج ، هانز : فن الوصف عند توماس مان
XXX 4	D. Wellershoff	فيليرزهوف ، ديتير : التجربة الذاتية والتضامن
XXXI 2	B. Johansen	يوهانسن ، باير : «القديم» و«الحديث» في النظرية الأزدواجية

## فهرس المقالات غير الممهورة بتوقيع وفهرس الأشعار

XV 9	إبن خلدون
XIX 45	أدب آسيا الوسطى
XIV 21	أسرار الألوان
XVIII 40	«... والآن تتكلم الأبل...»
XIV 32	الف ليلة وليلة
XVI 62	الف ليلة وليلة كما يراها أدباء ألمانيا
XXI 53	المانية في عهد ماكس ديكير
XXXII 64	المانية وقبائل
XIX 4	انكسالات الفنون الإسلامية على الفن الألماني
XXII 74	انور شوما ، الرسام الباكستاني
XXIV 48	باليه «الموت والفتاة» و«ممزوجة عاطفية»
XXVIII 30	بولا بكر - مدرزون ، حياتها وأعمالها
XXV 83	تصنف شرقية من إيران وتركيا
XVIII 4	تكريماً لذكرى ألبرشت دورر
XXXIII 70	حكايات البارون منفيالوزن
XXIV 21	حلى من ألمانيا وسويسرا
XXV 63	حولر مع نجيب محفوظ
XXI 70	الحزف الألماني الحديث



XXXIII 17	دراما اللون البورجوازية
XXX 73	دعاء الحصان
XVI 89	ذكرى فرنز كاسكل
XVI 91	ذكرى مرور ٢٠٠ عام على
XI 66	ميلاد الشاعر فريديش هولدرلين
XXXII 19	الشاعر ريلكه يطوف الشرق
XXII 52	شعر اقبال بالعربية
XII 66	الشعر المجسم والشعر المنظور
XXVI 4	صعوبة الفن وصعوبة الحقيقة
XXVIII 90	الصور المشوهة
XXIX 34	عمارة المدارس الجديدة
XXXI 78	فن التحت الأرضي المعاصر
XXII 57	فن البلاستيك الألماني اليوم
XXI 25	الفن السلجوقي في الأناضول
XVII 81	الفن المصري الحديث والنقد الألماني
XII 47	الفنون الإسلامية في برلين الشرقية
XXIX 32	في ذكرى بستالوتزي
XXII 70	رياضة جميع
XXVIII 69	قصائد في السجاد من إيران وألمانيا
XXIII 84	قصائد من العراق
XXIX 88	قصائد من المغرب العربي ومصر
XXCI 86	قلانس من وسط آسيا وفارس بمتحف علم الشعوب ببرلين
XVIII 78	كلمة عراء وراثه في هلموت ريتز
XXXIII 14	لسنج ، حياته ومؤلفاته
XIX 50	اللعب عامة ولعب الشطرنج خاصة
XXV 72	لقاء مع توماس مان
XXI 86	متحف لينج
XVIII 80	المتحف الإسلامي الجديد في برلين - دالسم
XXII 86	المتحف الألماني في ميونيخ
XXIX 84	مراجعات الكتب

XXXI 89	مراجعات الكتب
XXXIII 84	مراجعات الكتب
XXXIII 21	مسرحة لسنج «إميليا جالوتي»
XIII 45	من دعوات المتصوفين
XXII 72	من الشعر الأردوي الحديث : فيض أحمد فيض وأحمد قرأز
XXII 80	من الشعر العربي الحديث
XXIV 56	من القصص الألماني المعاصر
XXX 73	من عالم الحصان
XXXIII 13	من كلمات لسنج
XXXI 95	مؤلفات أقبال وترجماتها العربية
XIV 77	نديم ، استانبول
XXX 18	هسه ، هرمان : حياته ومؤلفاته
XXVIII 65	هوفمان وأوبرا موزرت «دون جوان»
XI 76	وفاة العالمين المشرقين : حلموت شيل وفرايتس بأينجر
XIX 66	قرنر كواب
XVII 23	فولس ، الفنان الذي مات مفتوح العينين
XV 52	يان ريبكا ، المشرق الكبير
XXX 28	Alabay, Cyrus:
XXX 88	Neue arabische Dichtung

## Abz-ul-Agrib · Andalusische Gedichte

*Ich kenne die vollendete Sprache der Rose. Hast du  
je den Duft verspürt aus allen Blütenblättern der  
Rose?  
Nein, das kann man nicht. Niemand kann es, kann es  
sagen.*

*Es gibt Zarteres, Auftrüttelnderes als das Gurren  
der Tauben: das weiche Gleiten, Schauderregende  
deines Schals über deine nackte Schulter.*

*Über dem grünen Stengel brennt eine hochrote  
Flamme,  
und es schwärzen sich einige angebrannte Dochte: Es  
ist der Klatschmohn.*

*Die Orangen von Alcira verbreiten aus kühlen  
Büschelein  
aus Gold die unendlichen Halbmonde des Islam.*

